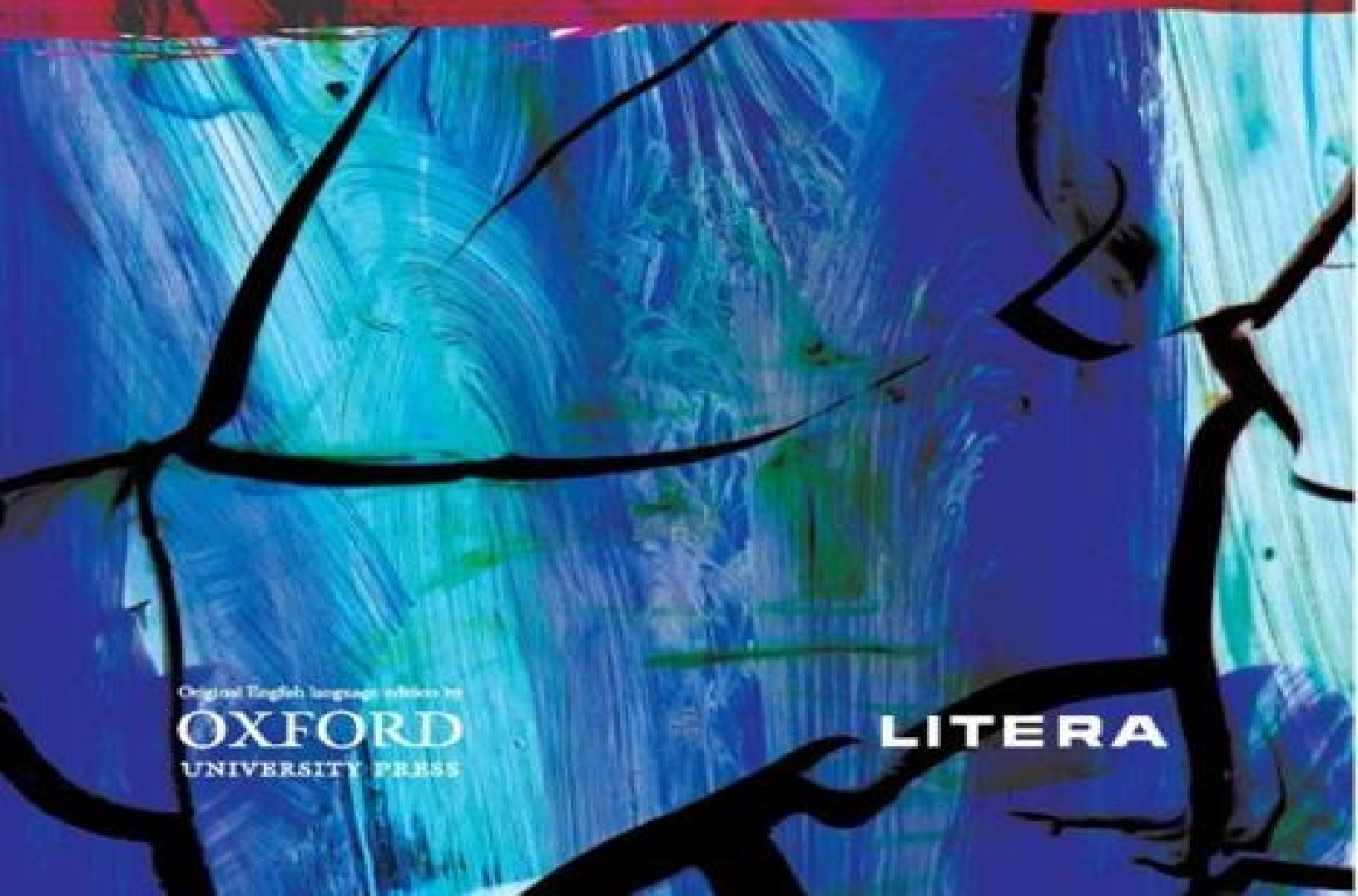
Catriona Kelly

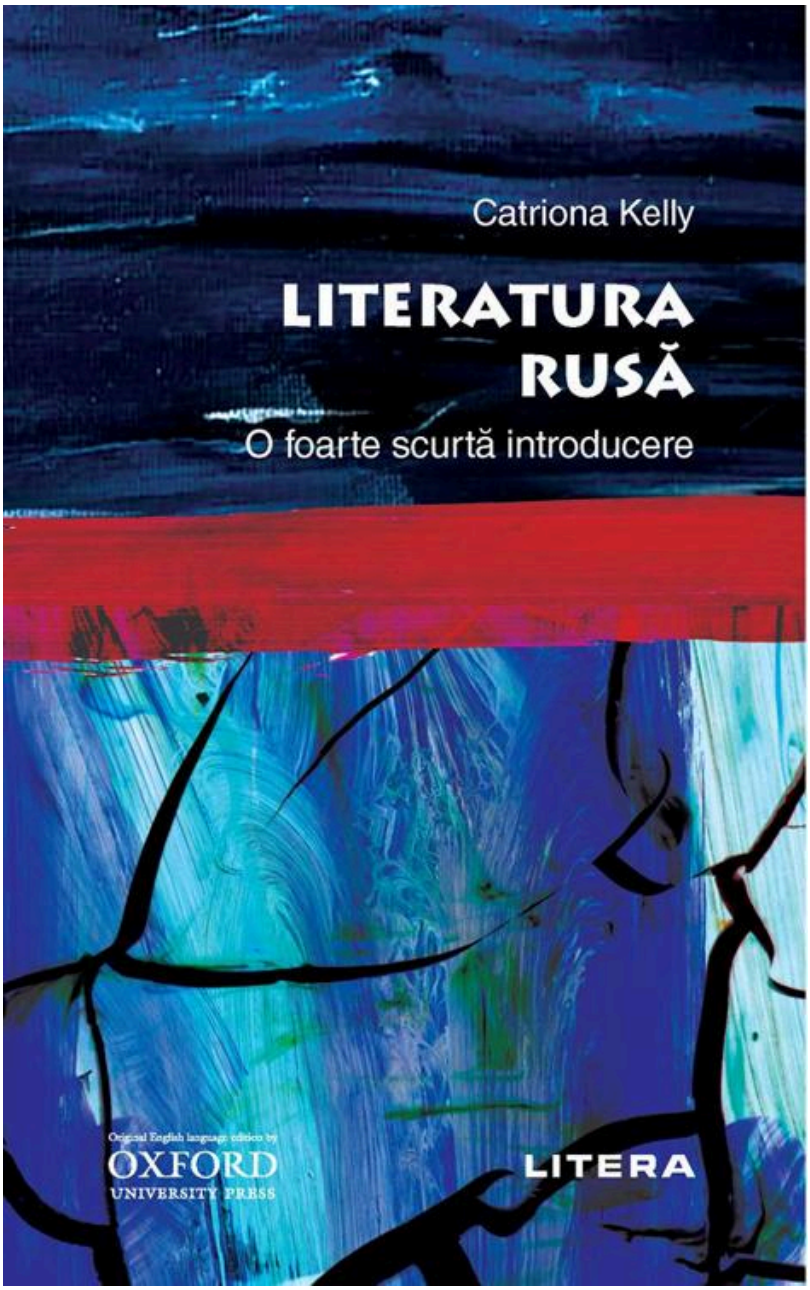
LITERATURA RUSĂ

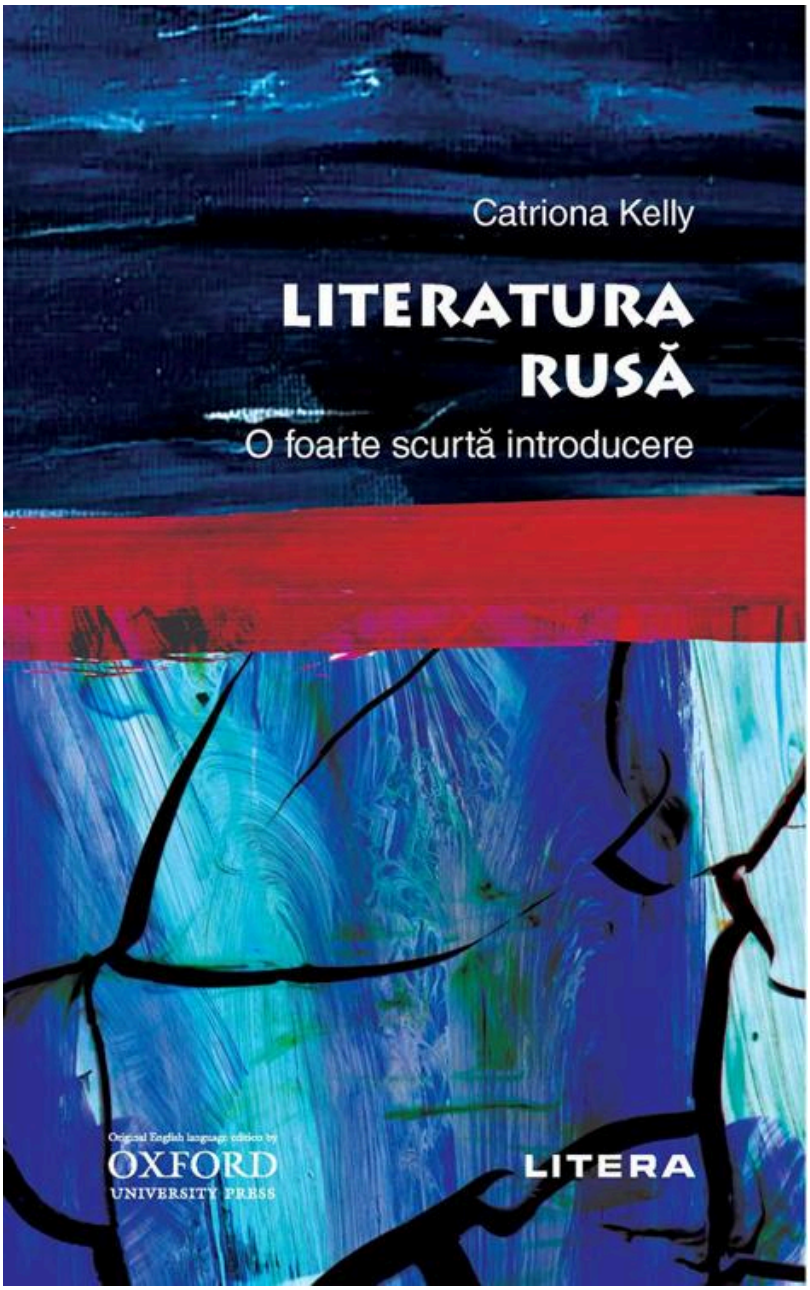
O foarte scurtă introducere

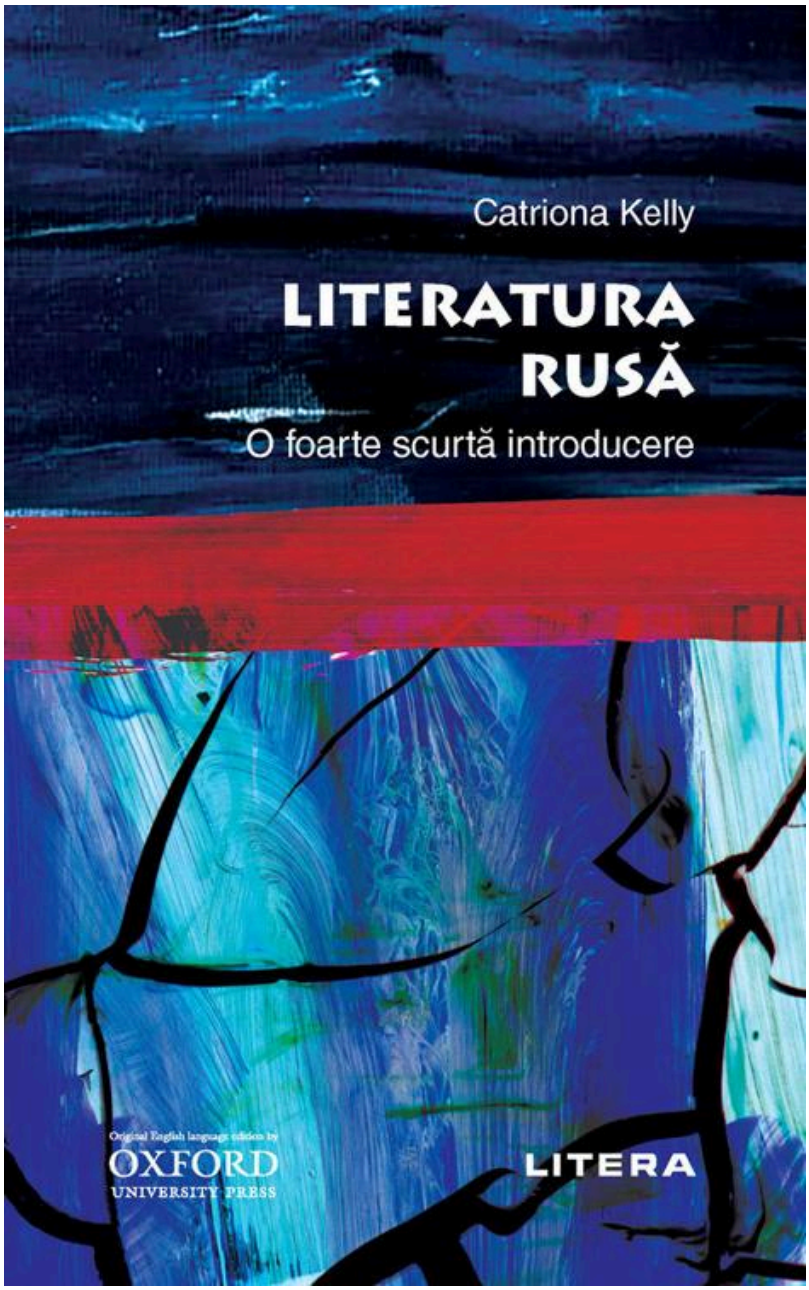


Original English language edition by
OXFORD
UNIVERSITY PRESS

LITERA


Catriona Kelly
LITERATURA RUSĂ
O foarte scurtă introducere
Original English language edition by
OXFORD
UNIVERSITY PRESS
LITERA


Catriona Kelly
LITERATURA RUSĂ
O foarte scurtă introducere
Original English language edition by
OXFORD
UNIVERSITY PRESS
LITERA


Catriona Kelly
LITERATURA RUSĂ
O foarte scurtă introducere
Original English language edition by
OXFORD
UNIVERSITY PRESS
LITERA

Catriona Kelly

LITERATURA RUSĂ

Cuprins

Prefață

Capitolul 1

Testament

Capitolul 2

„Cioplit-am, nu cu mâna, un monument“

Monumente și culte ale scriitorului

Capitolul 3

„M-or pomeni-n Rusia cea mare, pân’ departe“

Pușkin și canonul literar rus

Capitolul 4

„Cât timp poeți pe lume cântările-și resfiră/ Slăvit socot să fiu și eu“

Reacții ale scriitorilor la Pușkin

Capitolul 5

„Am deșteptat în inimi, cu lira-mi, bunătatea“

Scriitorii ca „stăpâni ai minții“

Capitolul 6

„Și nu-i lua pe proști în seamă!“

Bărbați, femei și societate

Capitolul 7

„Nenumărate graiuri pe mii și mii de buze“

Literatura rusă și „cultura primitivă“

Capitolul 8

„O, muză, de porunca lui Dumnezeu ascultă!“

Lumile spirituală și materială

Lecturi suplimentare

Catriona Kelly

LITERATURA RUSĂ

O foarte scurtă introducere

LITERA
București
2020

Russian Literature

A Very Short Introduction

Copyright © 2001 Catriona Kelly

Editura Litera

O.P. 53; C.P. 212, sector 4, București, România

tel.: 021 319 63 90; 031 425 16 19; 0752 548 372;

e-mail: comenzi@litera.ro

Ne puteți vizita pe

www.litera.ro

Literatura rusă

O foarte scurtă introducere

Catriona Kelly

Copyright © 2020 Grup Media Litera

Toate drepturile rezervate

Traducere din limba engleză: Elena Ahire

Editor: Vidrașcu și fiii

Coordonare serie: Ilieș Câmpeanu

Redactor: Teodora Nicolau

Corector: Georgiana Enache

Copertă: Bogdan Mitea

Tehnoredactare și prepress: Marin Popa

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

KELLY, CATRIONA

Literatura rusă: o foarte scurtă introducere / Catriona Kelly. – București: Litera, 2020

ISBN 978-606-33-5014-6

ISBN 978-606-33-5993-4

82.09

Prefață

Introducerile în literatura rusă, asemenea introducerilor în literaturile naționale în general, adoptă de obicei trei forme. Prima este o descriere a ceea ce este cunoscut sub numele de „canon“, viața și opera scriitorilor celebri – Pușkin, Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, Cehov –, cu o distribuție secundară de figuri mai puțin cunoscute din secolul al XIX-lea și una a personalităților mai importante din secolul XX. A doua formă este o schiță a mișcărilor literare și a instituțiilor culturale: neoclasicism, romantism, realism, simbolism, modernism, realism socialist; cenzura, Uniunea Scriitorilor Sovietici și disidența literară. A treia formă de abordare a exercițiului, preferată de scriitori, spre deosebire de mediul academic, este a aprecierii personale. În Cursuri de literatură rusă ale lui Vladimir Nabokov sau în Mai mult decât unu a lui Iosif Brodski, selecția materialului este explicit subiectivă, iar pledoaria vehementă în favoarea unor scriitori merge în paralel cu demitizarea la fel de energică a altora.

Există și modalități mai puțin evidente de scriere a introducerilor. Una dintre acestea este studiul articulat în jurul unei teze centrale convingătoare. De exemplu, strălucita lucrare a lui Iuri Tînianov Arhaiștii novatori (1929) susține că evoluția literară s-a desfășurat pornind de la atitudinile scriitorilor față de textele existente, ale căror moduri de reprezentare a lumii puteau fi doar copiate, respinse fățiș sau absorbite și transformate. Alta este analiza aprofundată a aspectelor tehnice ale limbii literare. De exemplu, istoria prozodiei rusești a lui Mihail Gasparov examinează în ce mod preferințele pentru formele metrice s-au schimbat de-a lungul timpului și cercetează în detaliu semnificația anumitor măsuri metrice la un anumit moment dat al istoriei.

Această carte nu se încadrează în nici una dintre aceste categorii, cu atât mai puțin în primele două. Există multe descrieri liniare excelente ale istoriei literare ruse și nu mai este loc pentru încă una, mai ales una care ar trebui să simplifice, până la a deveni de nerecunoscut, o cultură literară cu

un număr mare de scriitori importanți, mulți dintre aceștia scriind cărți ample și complexe. În egală măsură, mă feresc să pornesc de la o „mare idee“ centrală, având în vedere că există prea multe reflecții despre literatura rusă care reduc texte sofisticate la clișee insipide: „omul superfluu“ ca temă centrală în ficțiune și așa mai departe. Pe de altă parte, o discuție teoretică, precum cea a lui Tînianov, are nevoie de spațiu pentru a se desfășura și este greu de urmărit dacă materialul sursă pe care încearcă să îl explice este necunoscut. Așadar, ceea ce am decis să fac este să urmez modelul de introducere elocventă propus în Classics (Clasici) de Mary Beard și John Henderson, elocventă și captivantă deopotrivă. În loc să parcurgă subiecte precum Războaiele Peloponesiace, grecii și perșii, Atena ca leagăn al democrației, Roma ca loc de dezvoltare a apeductelor, cucerirea Britanniei și alte repere ale perioadei, așa cum au fost acestea predate la școală, Classics se concentrează pe un artefact anume, frizele Templului lui Apollo din Bassae în Arcadia, folosindu-le ca punct de plecare pentru o amplă explorare a problemelor de interes pentru studiul de specialitate al Antichității și al modificării atitudinilor schimbătoare în raport cu trecutul clasic.

Un mod comparabil de organizare a introducerii în literatura rusă, dar și în modalitățile de a o gândi și de a o pune în discuție este a porni dezbaterea de la echivalentul rus al lui Shakespeare, chiar dacă nu al frizelor de la Bassae, Aleksandr Pușkin (1799–1837). Scrierile lui Pușkin abordează multe teme centrale în istoria literară contemporană, de la colonizarea Caucazului până la cultura de salon. Ele au trecut prin filtrul mai multor abordări critice diferite, de la textologie sau compararea variantelor de manuscrise la formalism și feminism. Dezvoltarea „mitului Pușkin“ (scriitorul ca „părinte fondator al literaturii ruse“) ridică tot felul de întrebări interesante despre cum se construiește istoria literară, despre cum apare ideea unei „literaturi naționale“ și despre felul în care, datorită acestor procese, anumite tipuri de scriere au părut marginale (de exemplu, scrierile autoarelor de origine rusă).

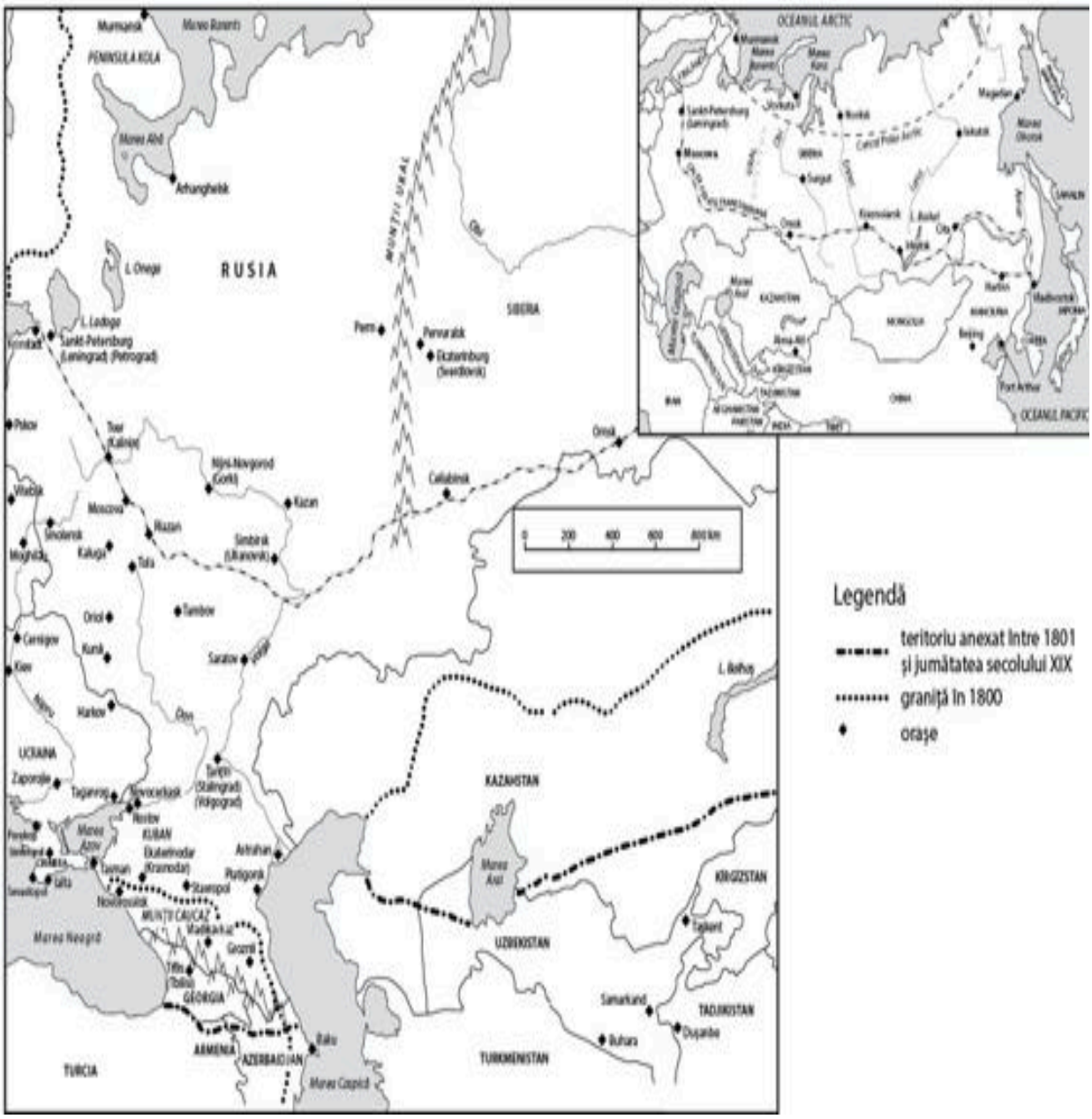
Abordarea unei literaturi naționale în acest fel nu înseamnă să demascăm un act de înșelătorie săvârșit asupra cititorilor de critici patriotici. Pușkin – asemenea lui Dante, Shakespeare sau Goethe – era înzestrat cu un talent și

cu o profunzime intelectuală remarcabile, iar scrisul lui este încântător. Dar reputația unor asemenea scriitori naționali poate fi intimidantă, înconjurată de câinii de pază ai criticii, care (de așteptat doar din partea câinilor de pază) par adesea mai puțin preocupați să celebreze ceea ce protejează decât să-i țină la distanță pe alții. Asemenea reputații generează uneori și reacții mai degrabă apatice din partea criticilor. (Gândiți-vă la epitetul pe care l-am folosit ceva mai înainte, „încântător“: ce înseamnă, de fapt, acest lucru?) Pușkin și alți mari scriitori ruși nu ar trebui văzuți ca membri ai unui Politburo artistic, primind ceea ce ședințele sovietice obișnuiau să descrie drept „aplauze furtunoase transformate în ovații“ din partea unui public captiv alcătuit din contemporani și generații ulterioare. Ei erau adesea în conflict unii cu alții și cu publicul rus, în timp ce eforturile regimurilor ce s-au succedat de-a lungul vremii, acela de a-i înregimenta pe scriitori morți în propria slujbă ca profeți ai ideologiilor oficiale, se articulau într-un contrast puternic cu intoleranța acelorași regimuri față de scriitori aflați în viață și care nu voiau să-și țină gura (sau să-și pună stilourile deoparte). Există foarte multe elemente controversate în această carte, dar ele sunt menite să fie provocatoare într-un sens activ, pentru a stimula reflecția și dezbaterea. La final nu veți ști tot ce trebuie știut despre literatura rusă, dar veți fi probabil, sper, inspirați să aflați mai multe despre una dintre marile culturi literare ale lumii și să împărtășiți entuziasmul meu de a gândi și de a scrie despre ea.

Deși această carte nu este menită să fie o istorie literară convențională, sunt hotărâtă să urmez convenția într-o anumită privință, începând prin a le mulțumi celor care au contribuit la scrierea ei. George Miller m-a bătut la cap cu ideea de a scrie o introducere „foarte scurtă“, în primul rând, și m-a ajutat prin implicare, critică constructivă și îndrumări tehnice pe măsură ce cartea lua formă. Catherine Humphries și Alyson Lacewing au corectat manuscrisul înainte de publicare. Nenumărați cititori anonimi mi-au făcut sugestii care m-au ajutat să îmbunătățesc prima versiune; un ajutor mai general în privința direcției de abordare a subiectului a venit din conversațiile cu prieteni precum Mihail Leonovici Gasparov, Barbara Heldt, Stephen Lovell, David Shepherd, Gerry Smith și Alexander Zholkovsky, dar și din studiile despre literatura și cultura ruse enumerate în sugestiile

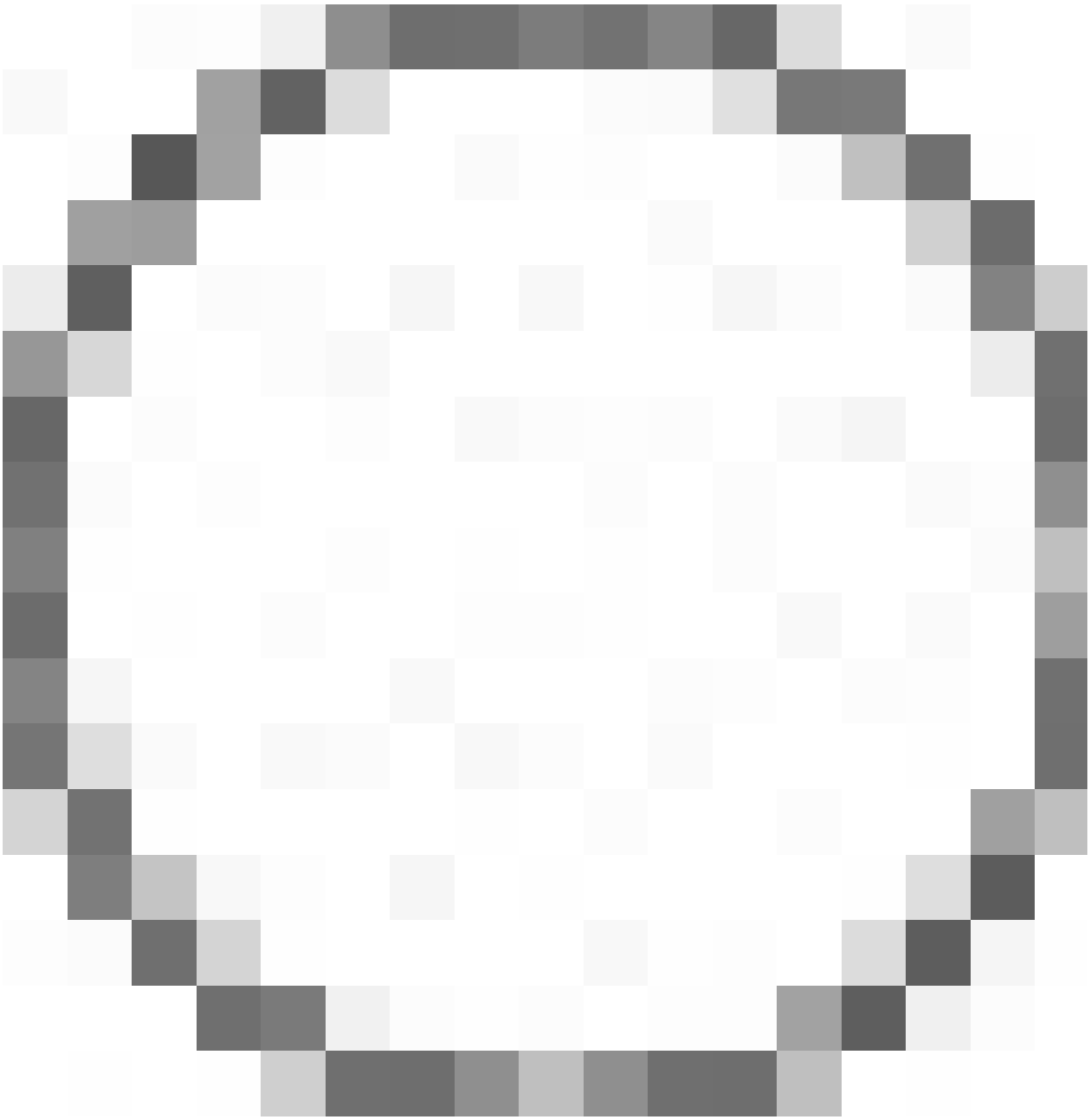
mele de lecturi suplimentare. Traducerea din Calvino primită în dar de la Martin McLaughlin a fost de mare ajutor pentru capitolul 1.

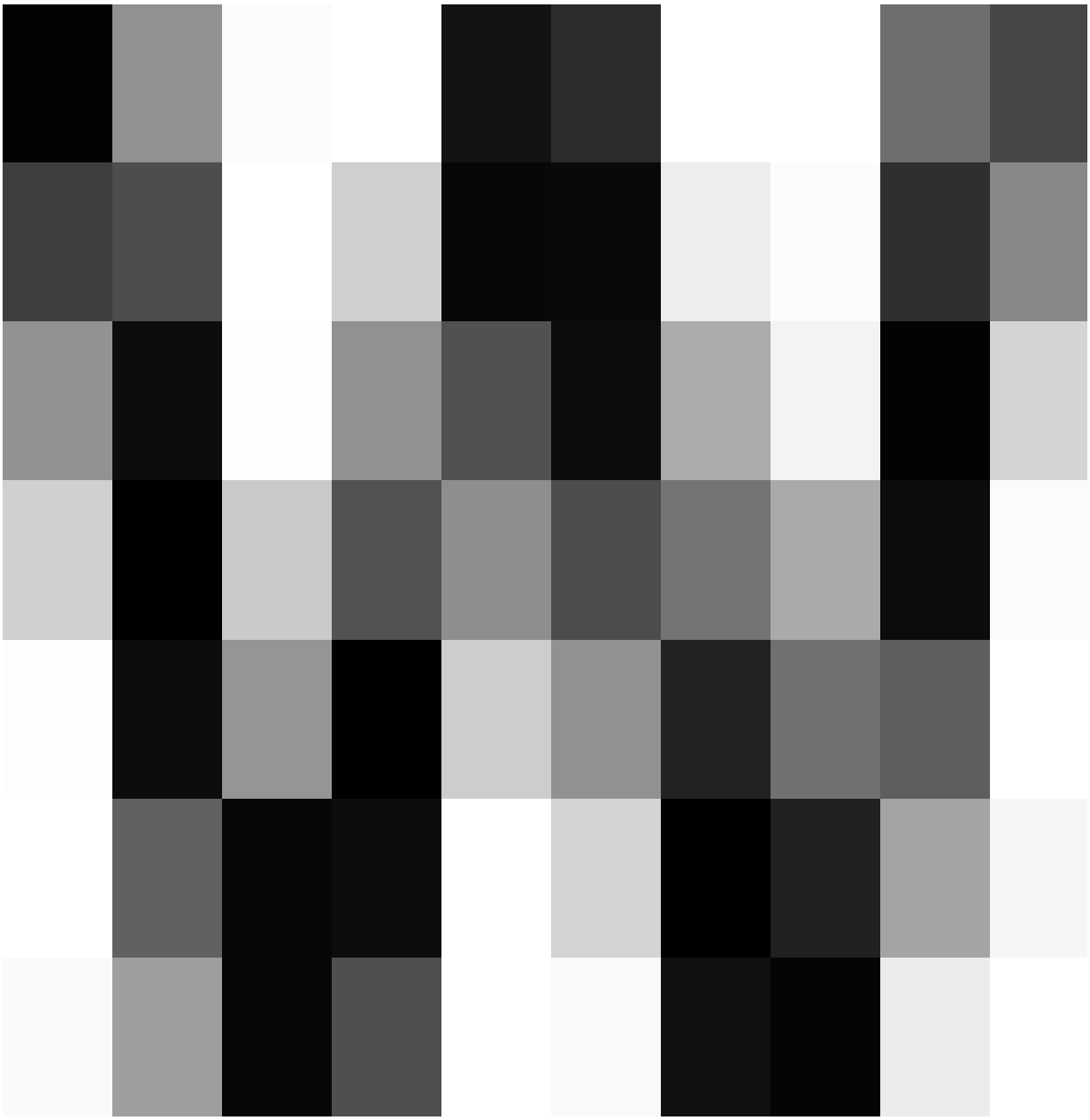
Totuși, într-o carte introductivă de acest fel, ai tendința, mai presus de orice, să te gândești la profesorii tăi. În perioada studenției mele la Oxford, toleranța înțeleaptă a lui Anne Pennington și dragostea profundă pentru poezia rusă au fost completate de entuziasmul și de aversiunea înflăcărată a lui Ronald Hingley, care insista că scriitorii ruși trebuie analizați ca parte a unui univers literar mai amplu. Sper ca această carte să fie un omagiu demn de ei, dar și de studenții cărora le-am predat la Oxford și la University of London, ale căror întrebări sceptice, idei creative și refuzul de a lua ceva de la sine înțeles sunt o încântare permanentă și o sursă de inspirație desăvârșită.

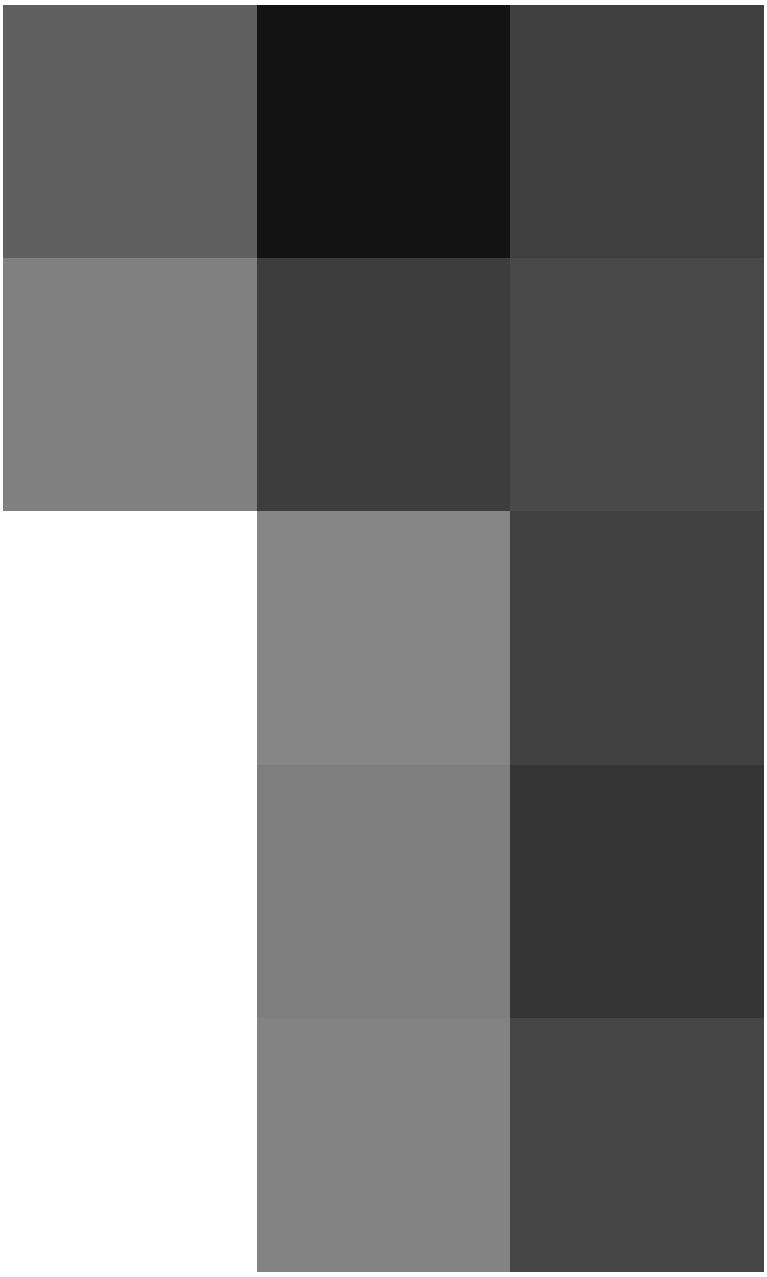


Harta 1. Imperiul Rus, în care sunt marcate locurile cu cercuri literare

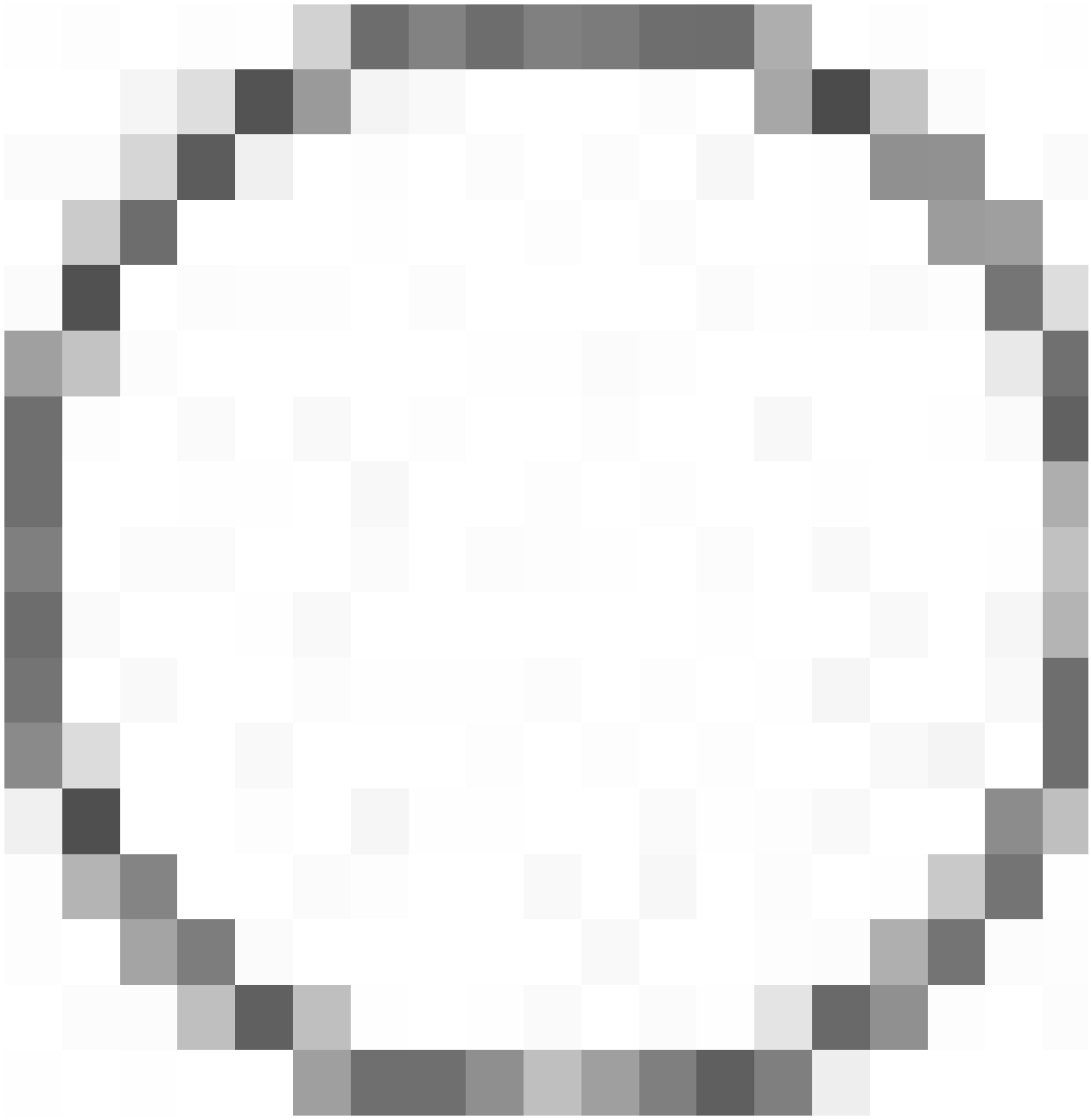
Sample Page

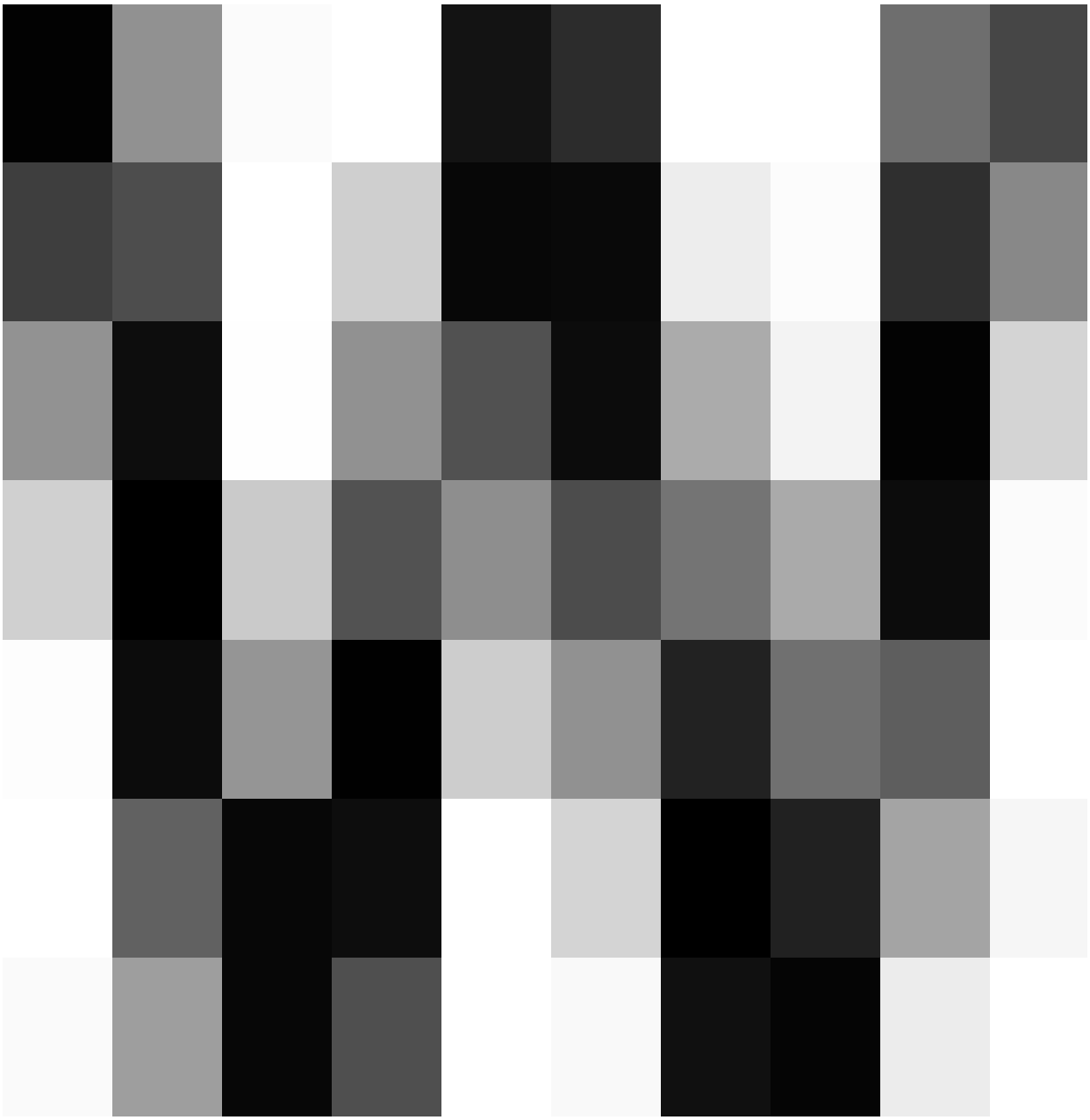


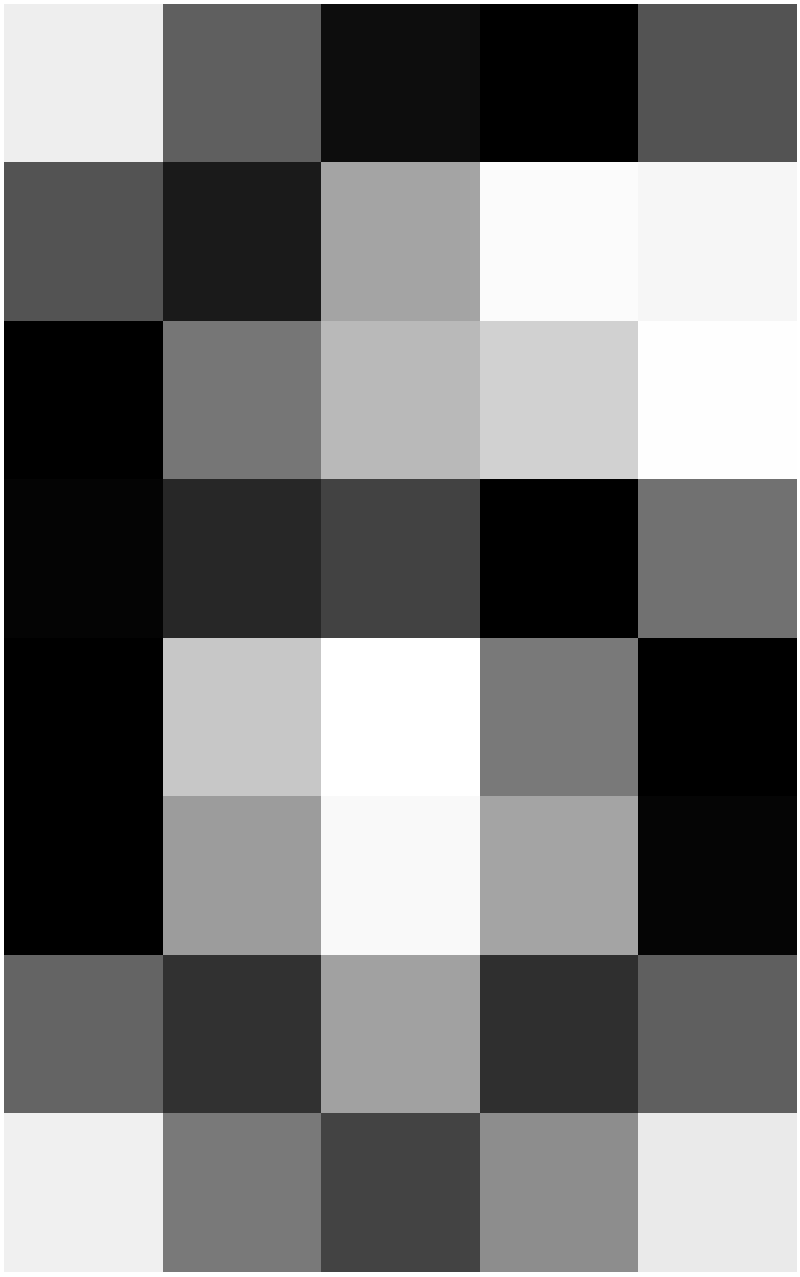


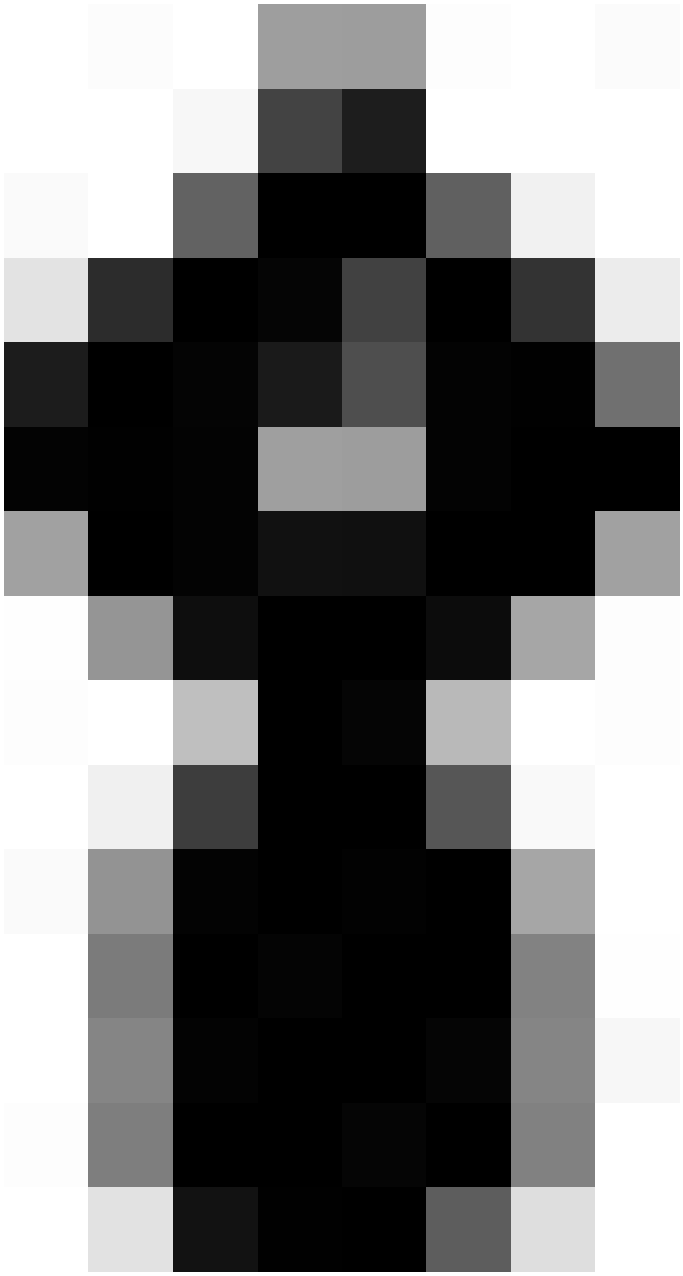


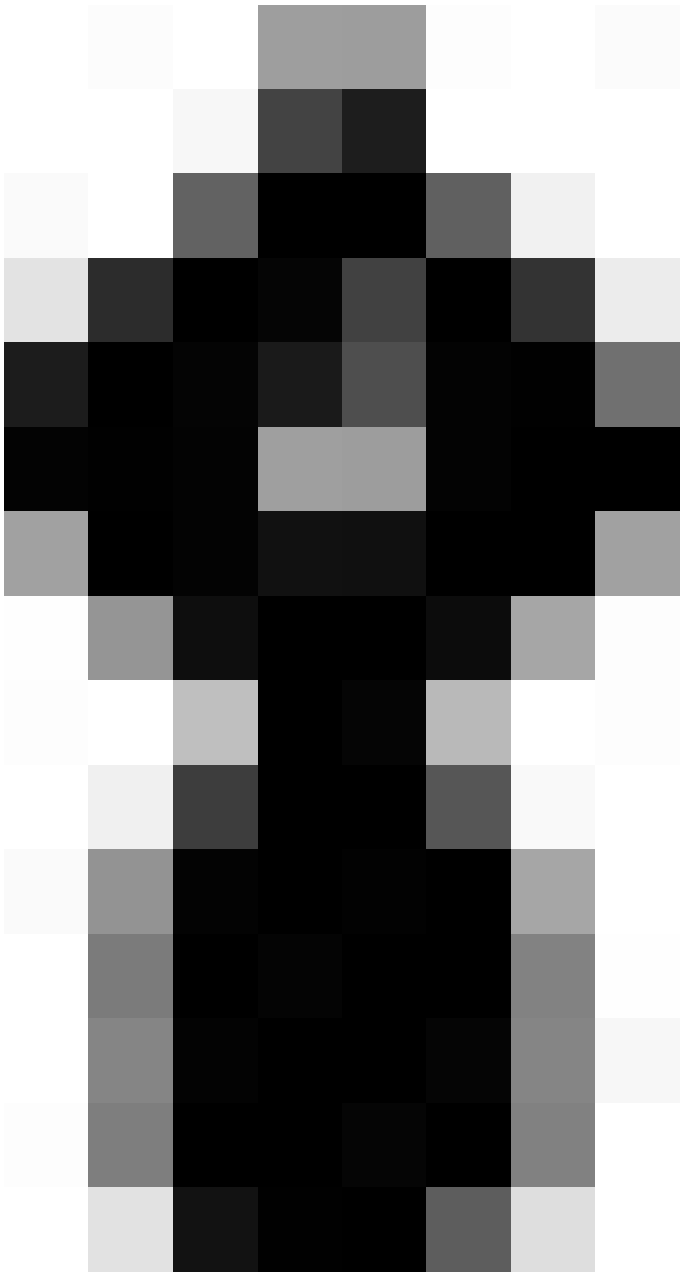
Arbeit

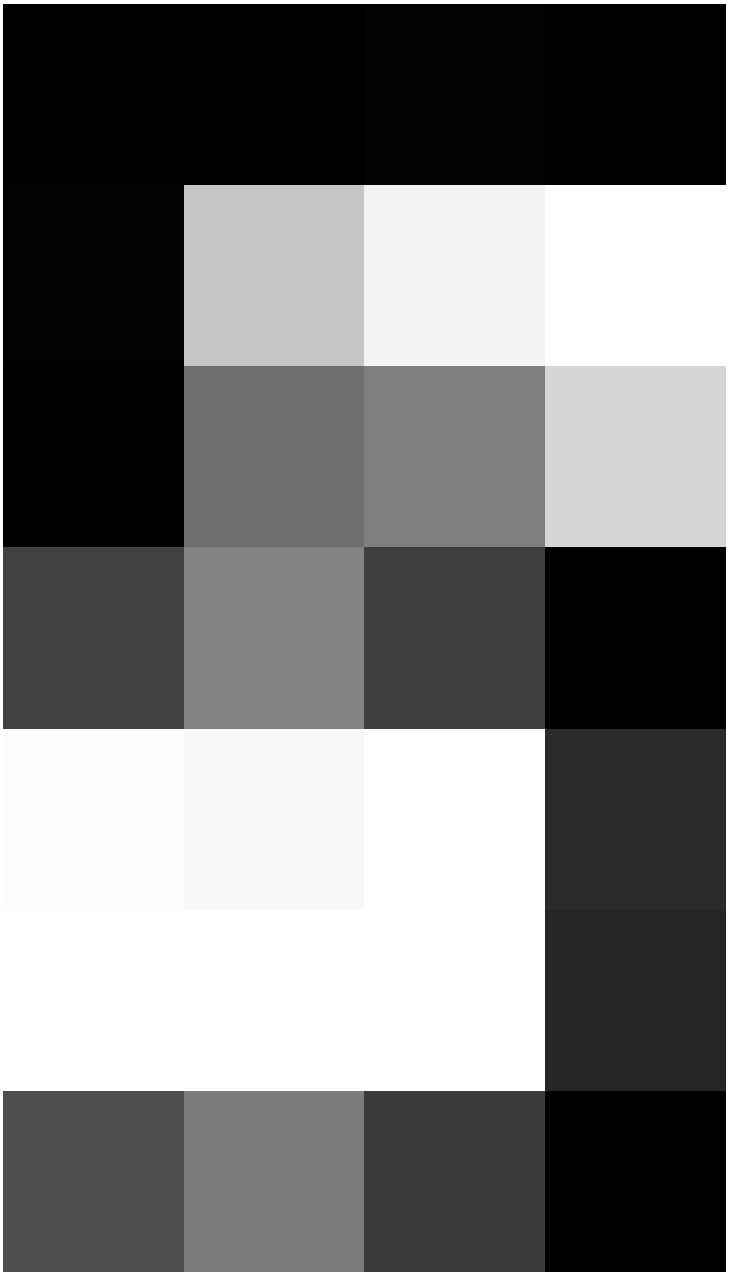






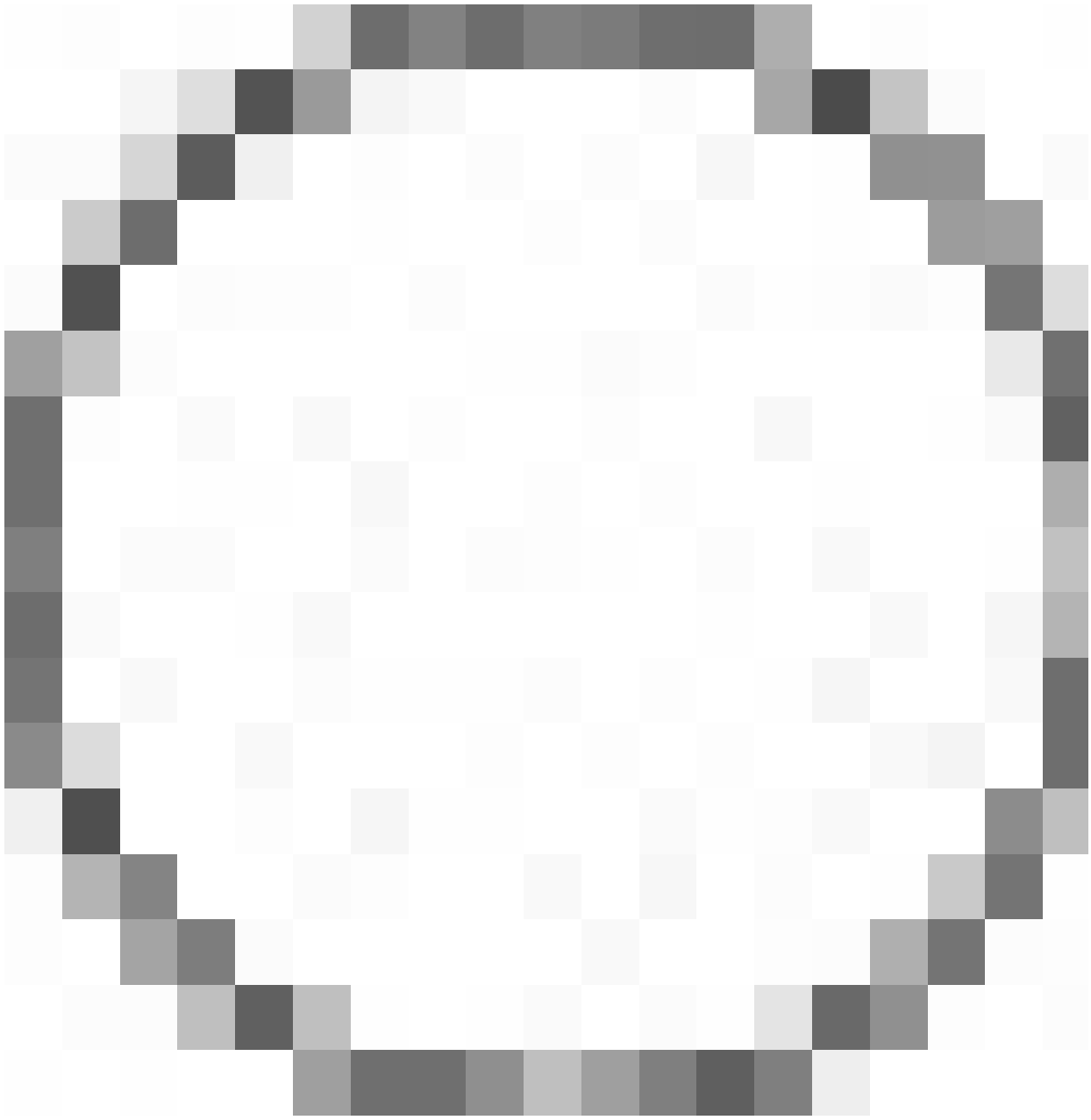


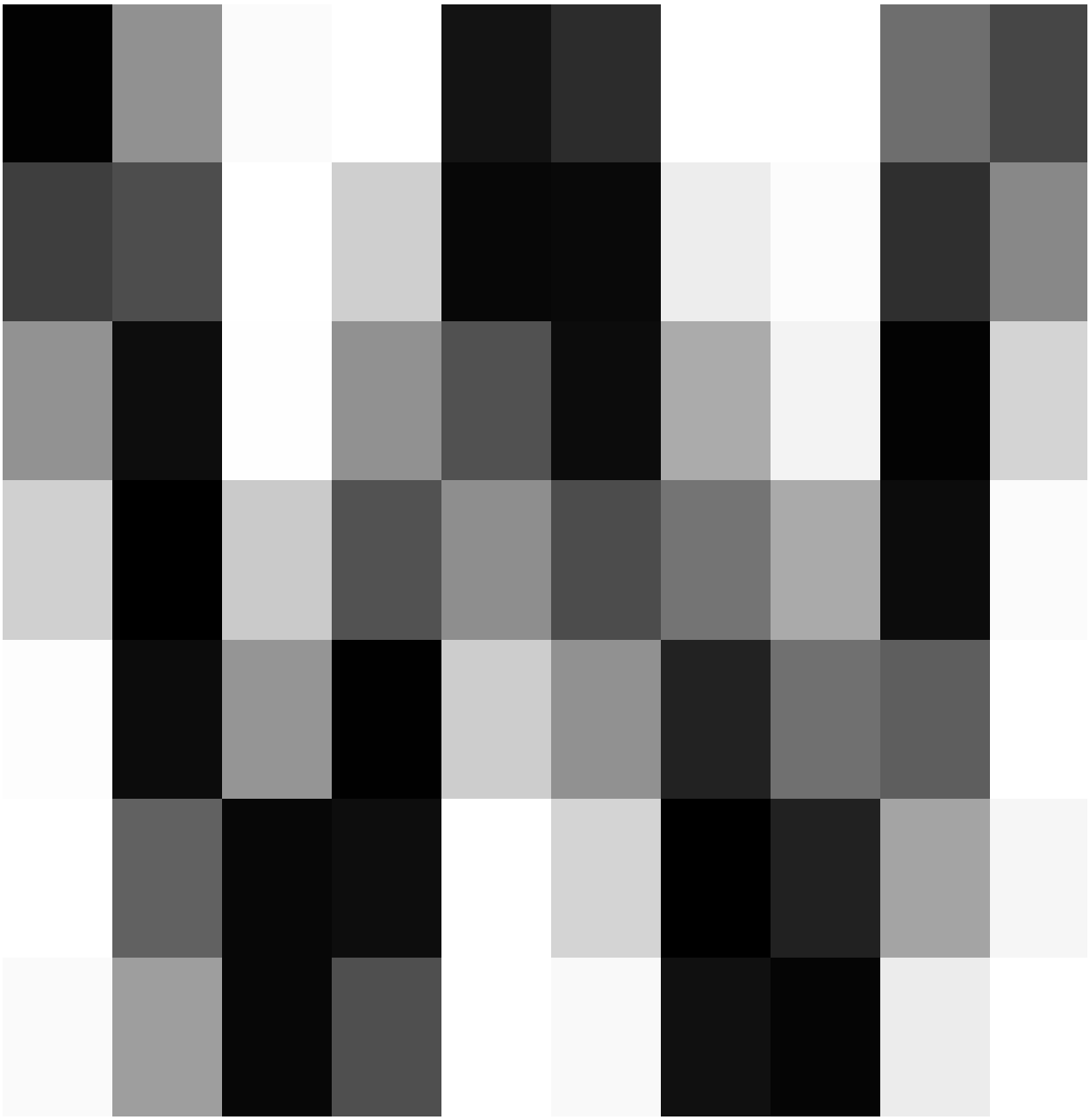


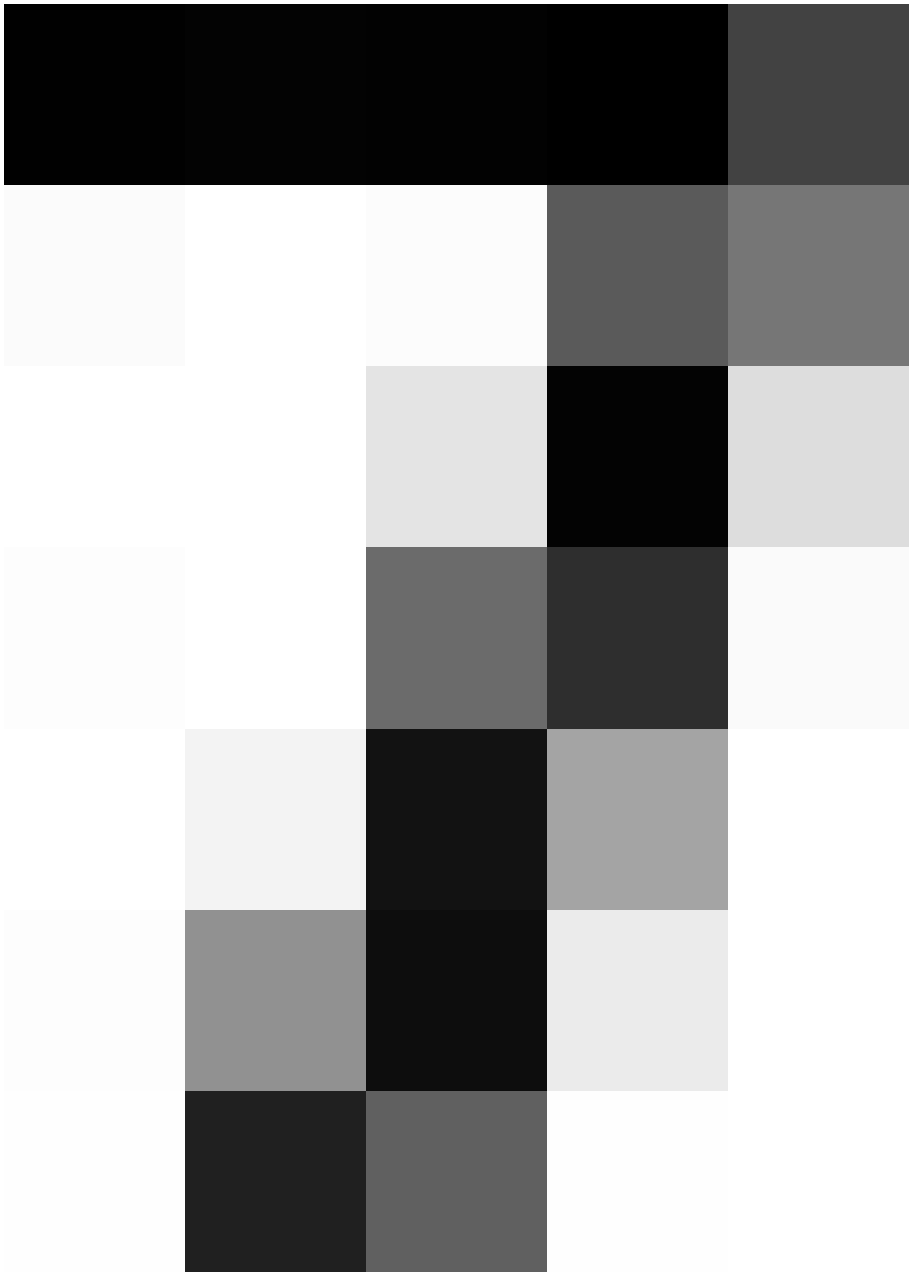


Biserica Sf. Nicolae

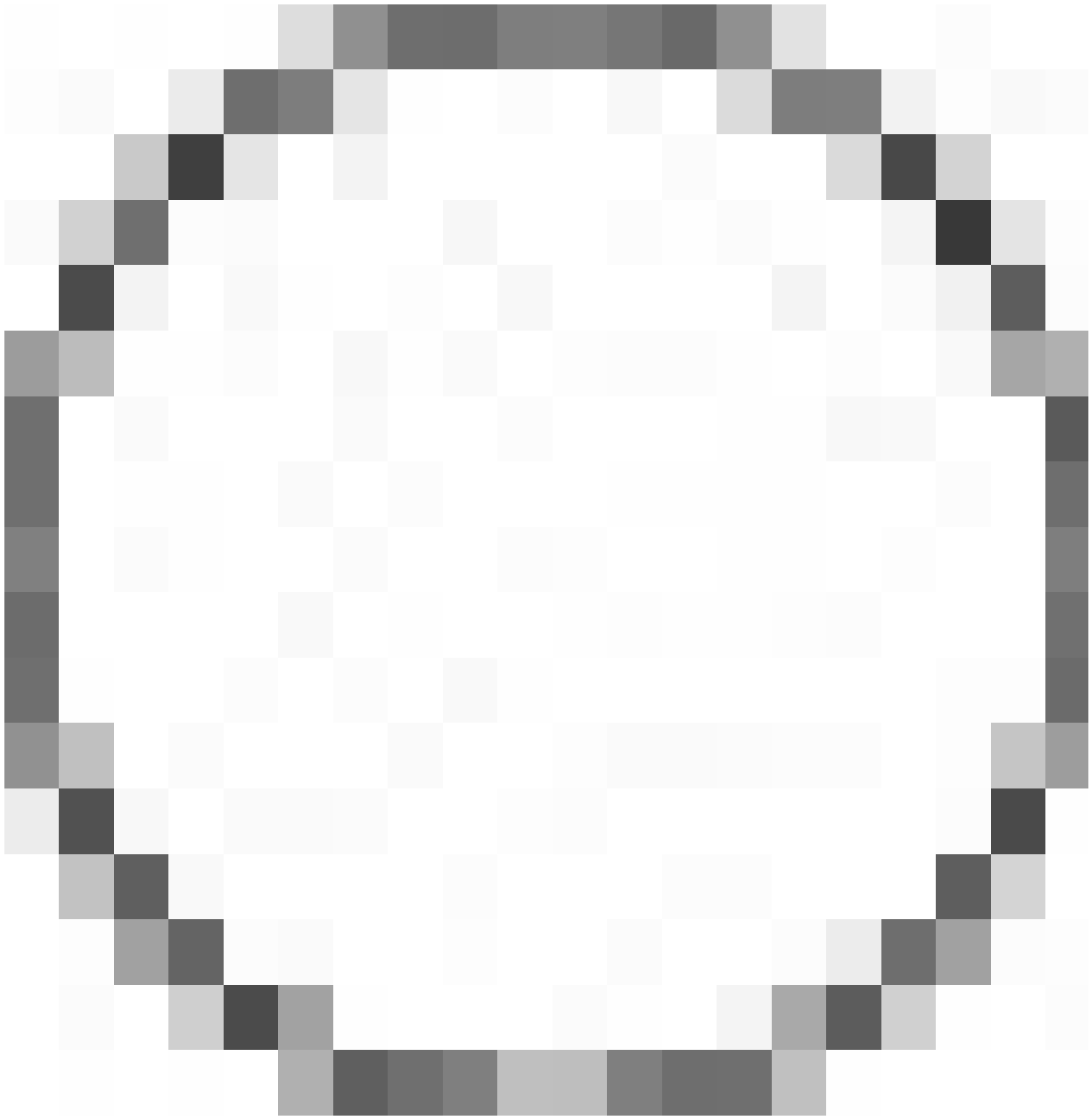
Copyright Protected

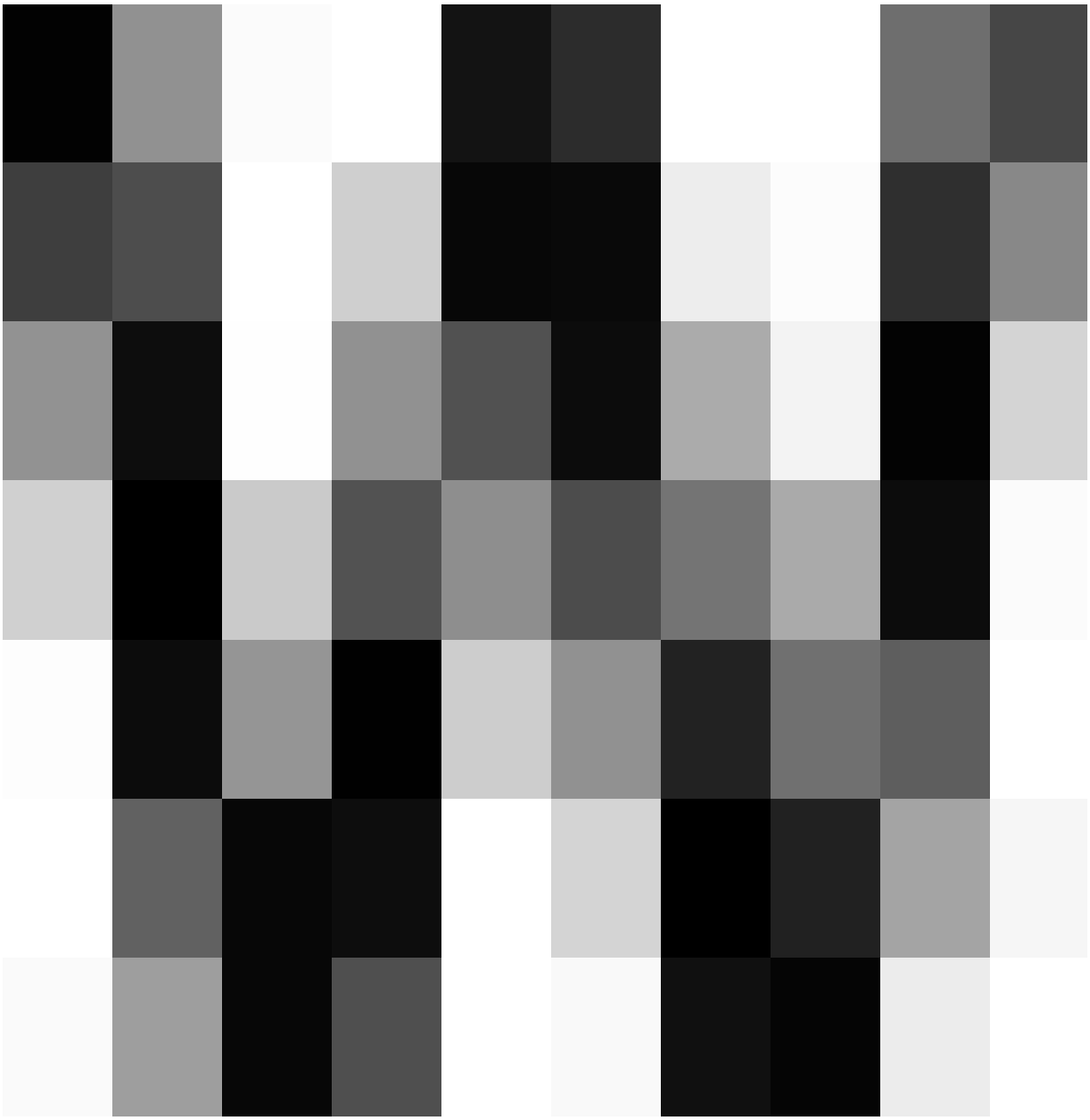


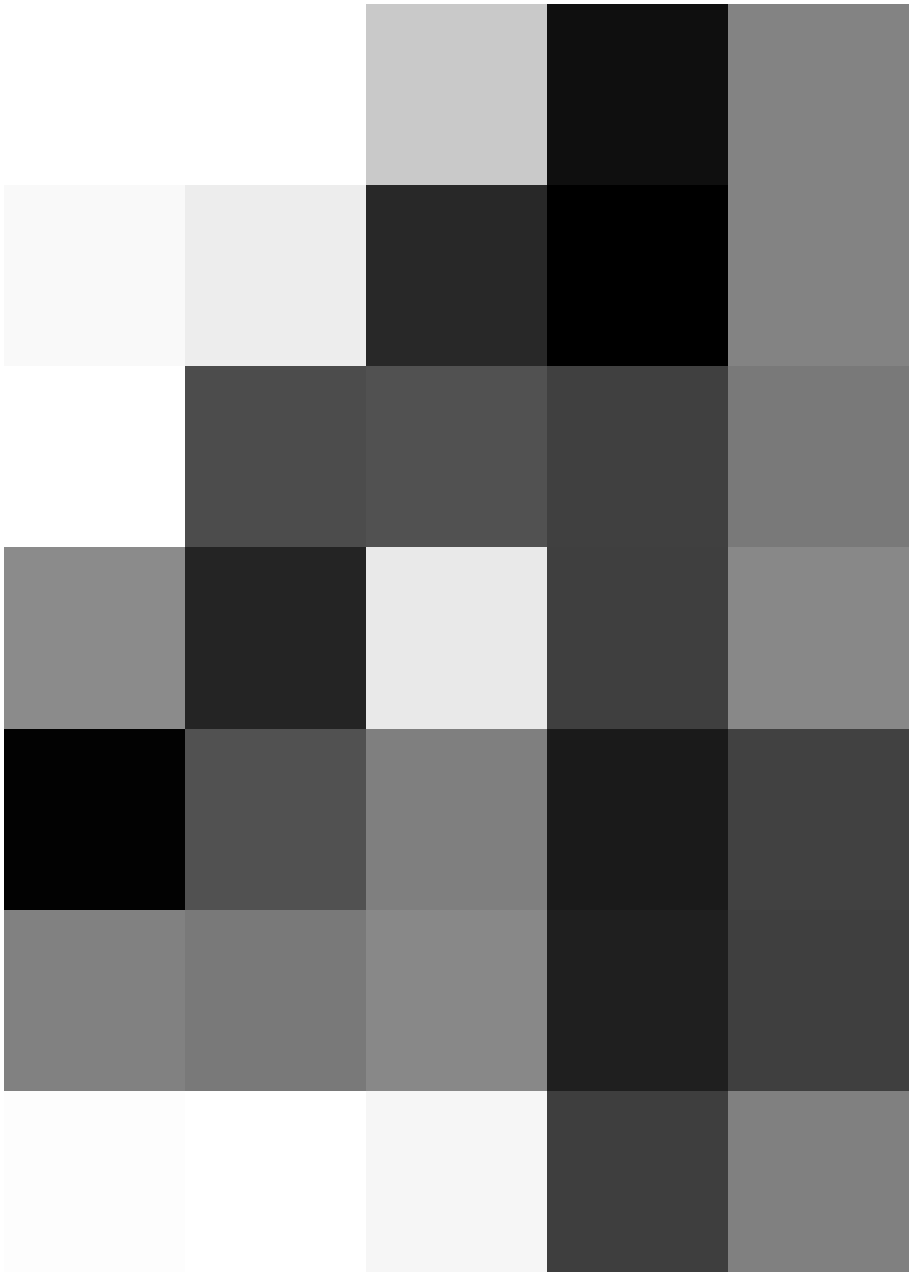


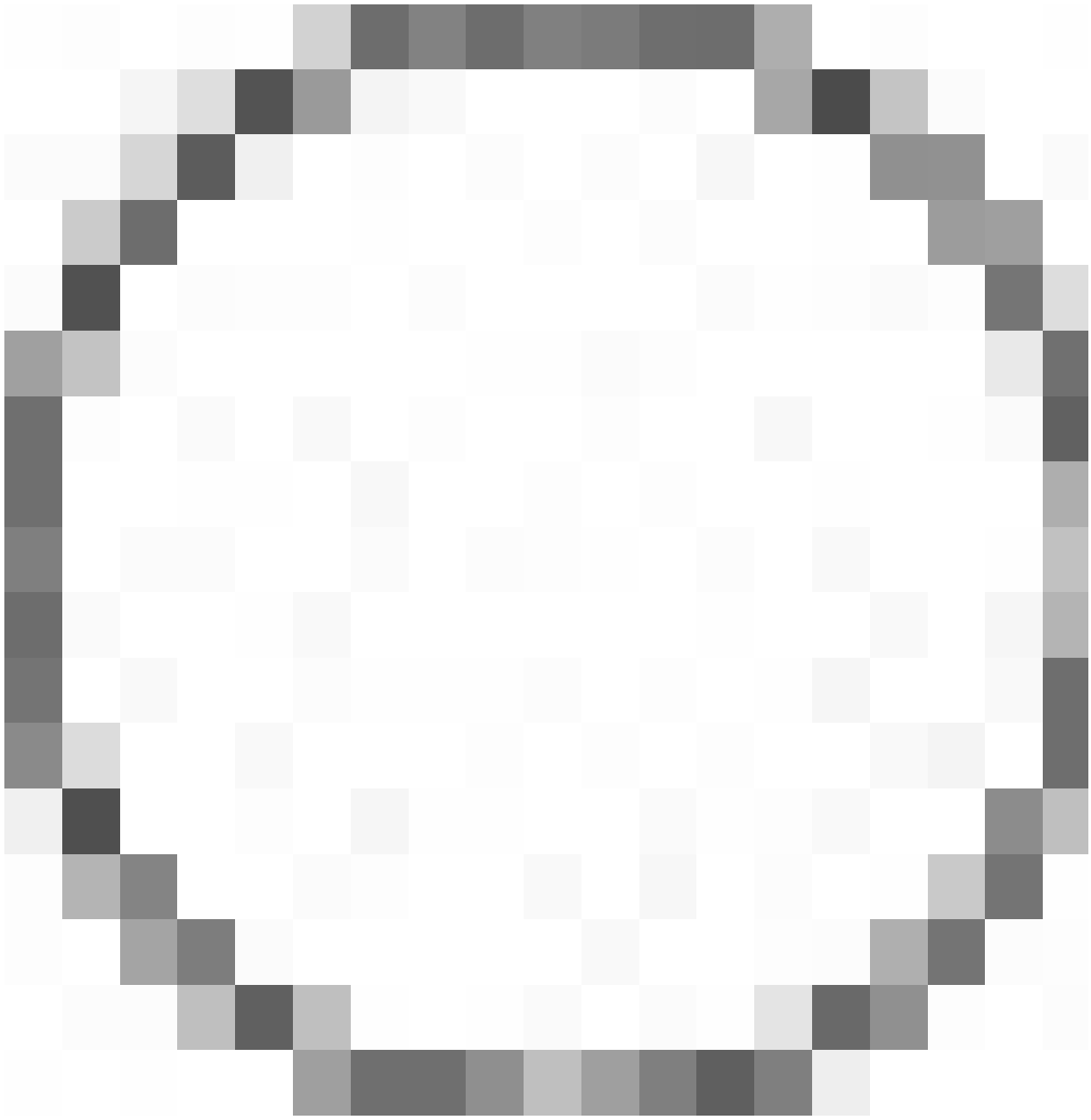


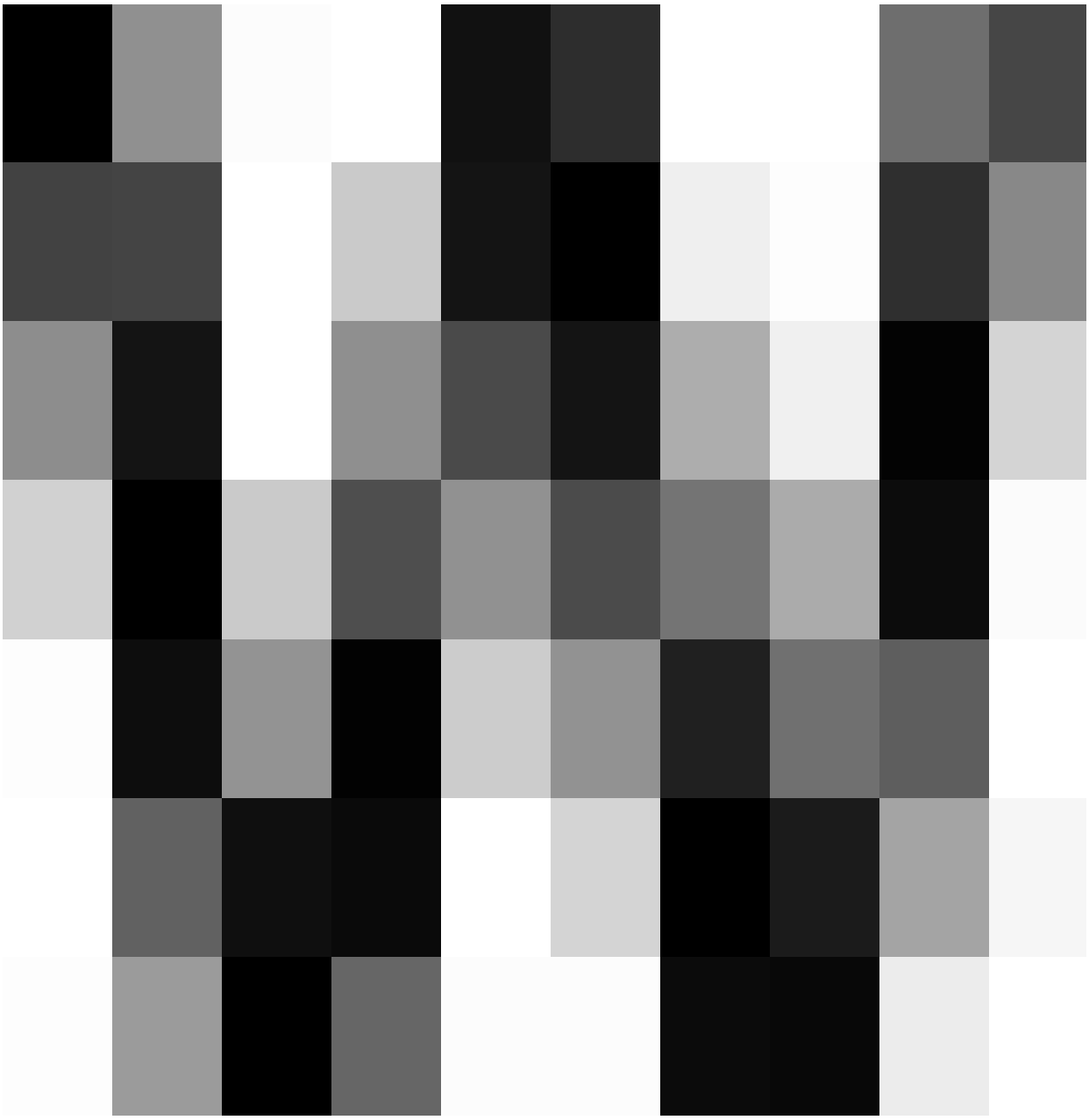
Predstenka

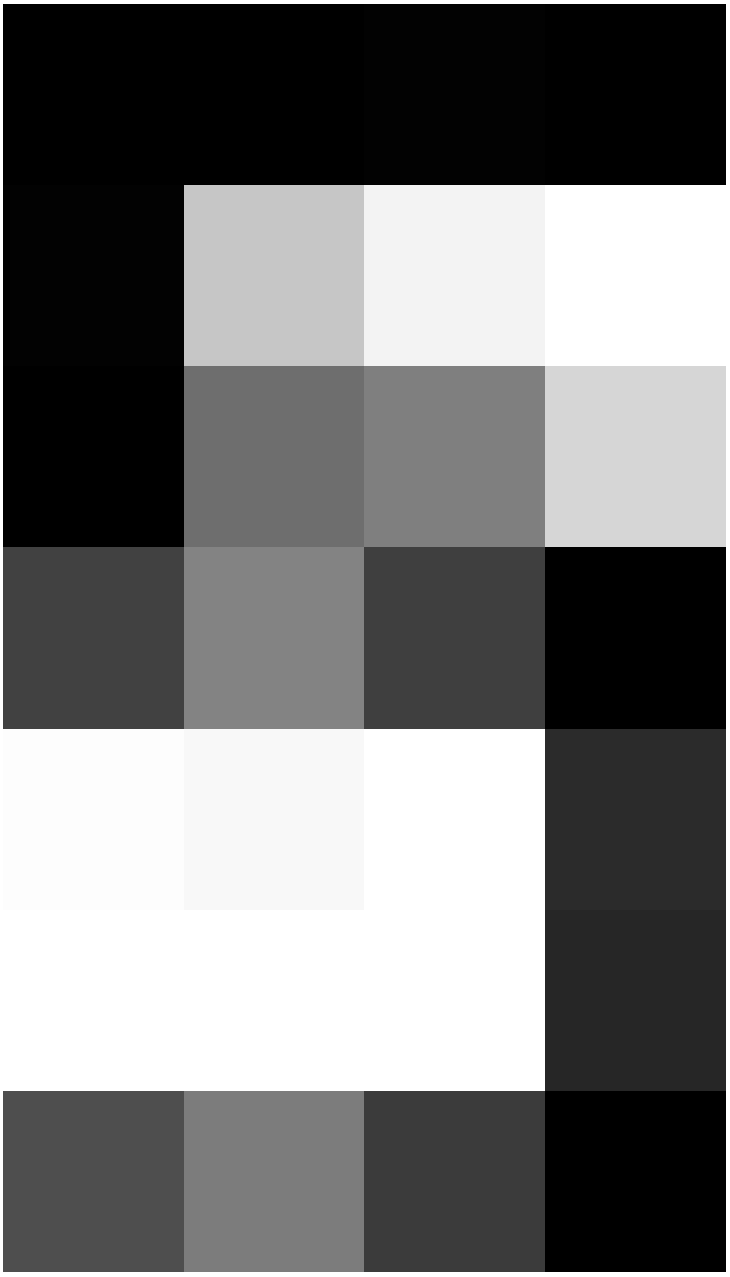


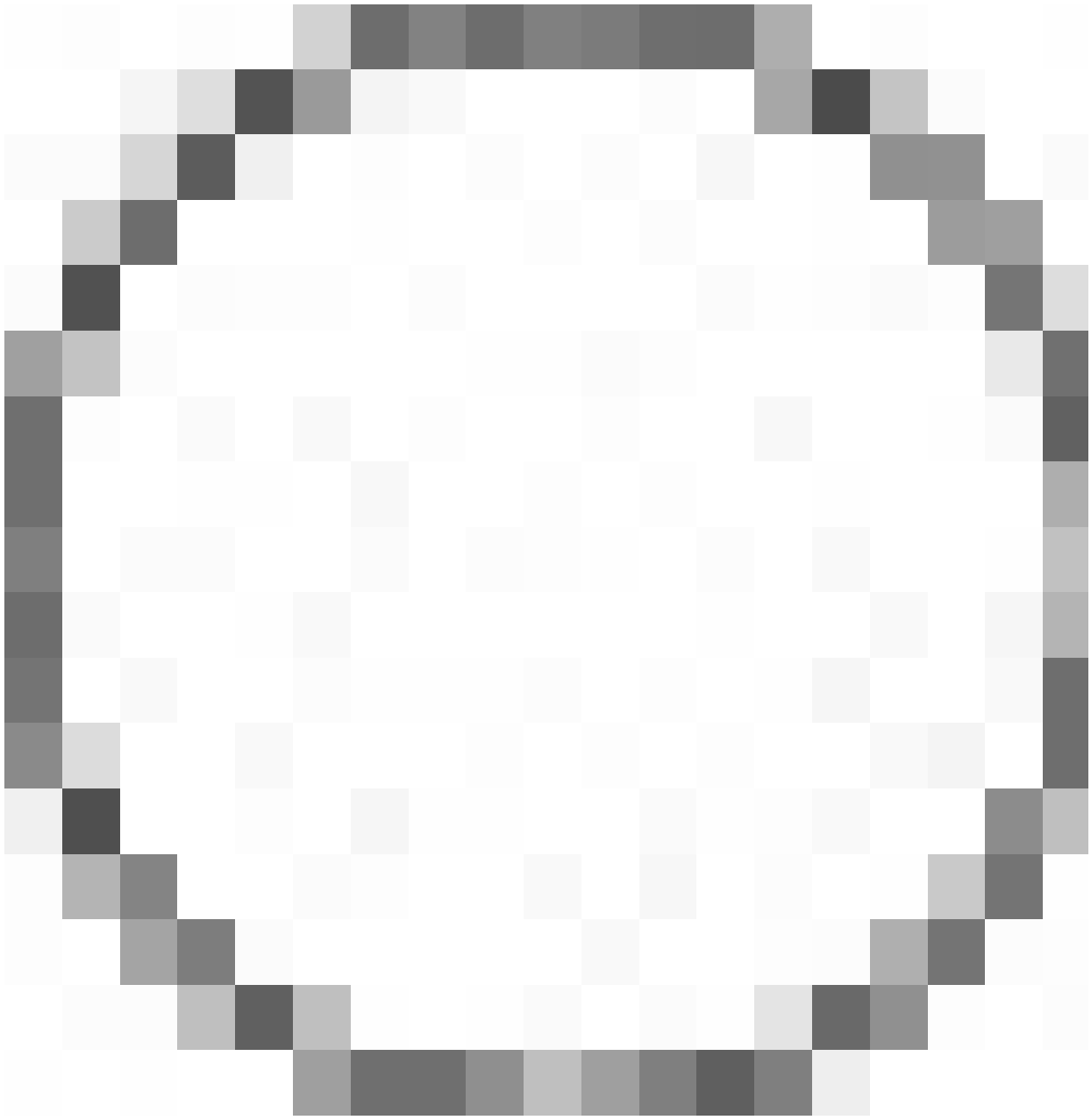


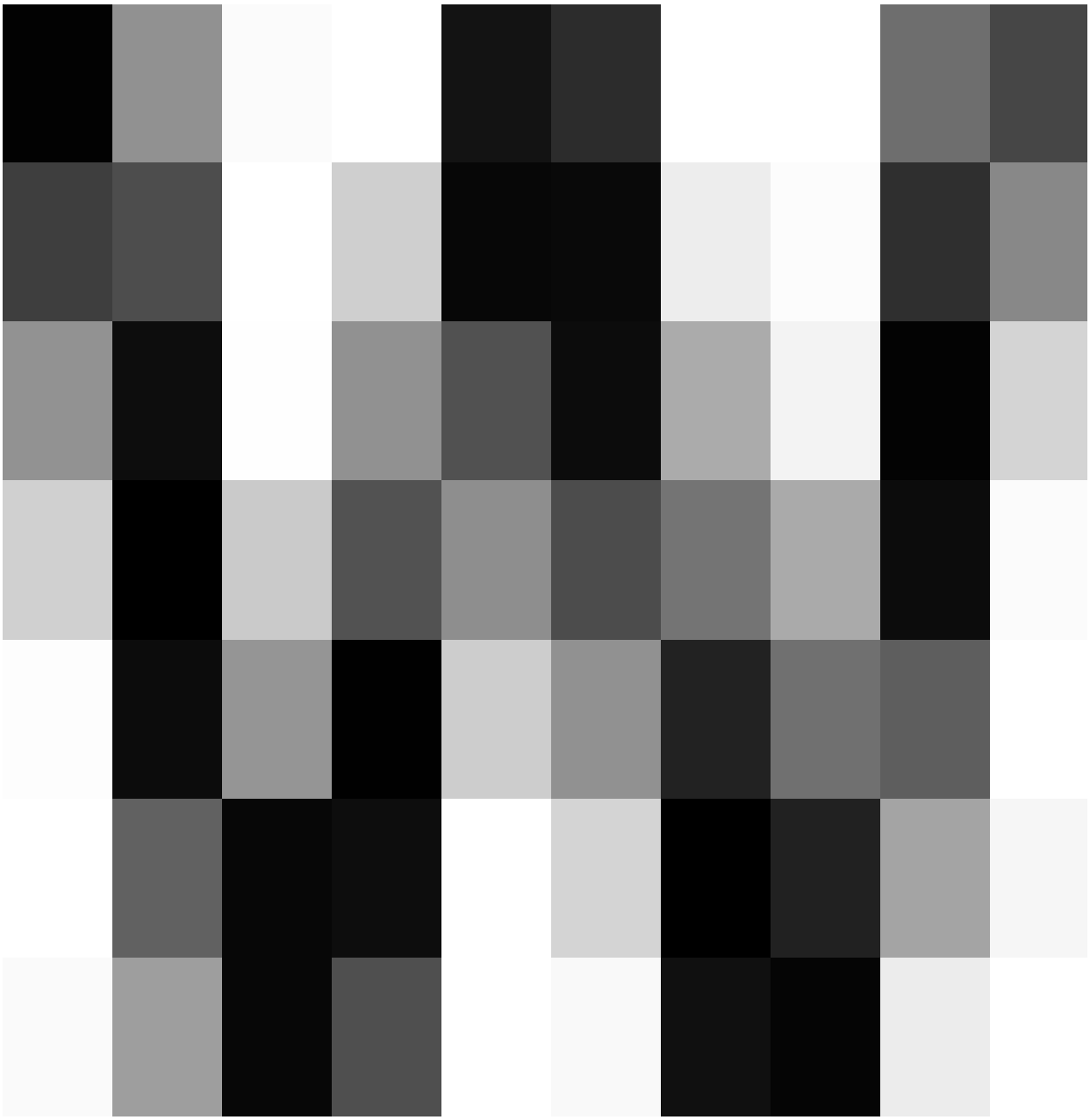


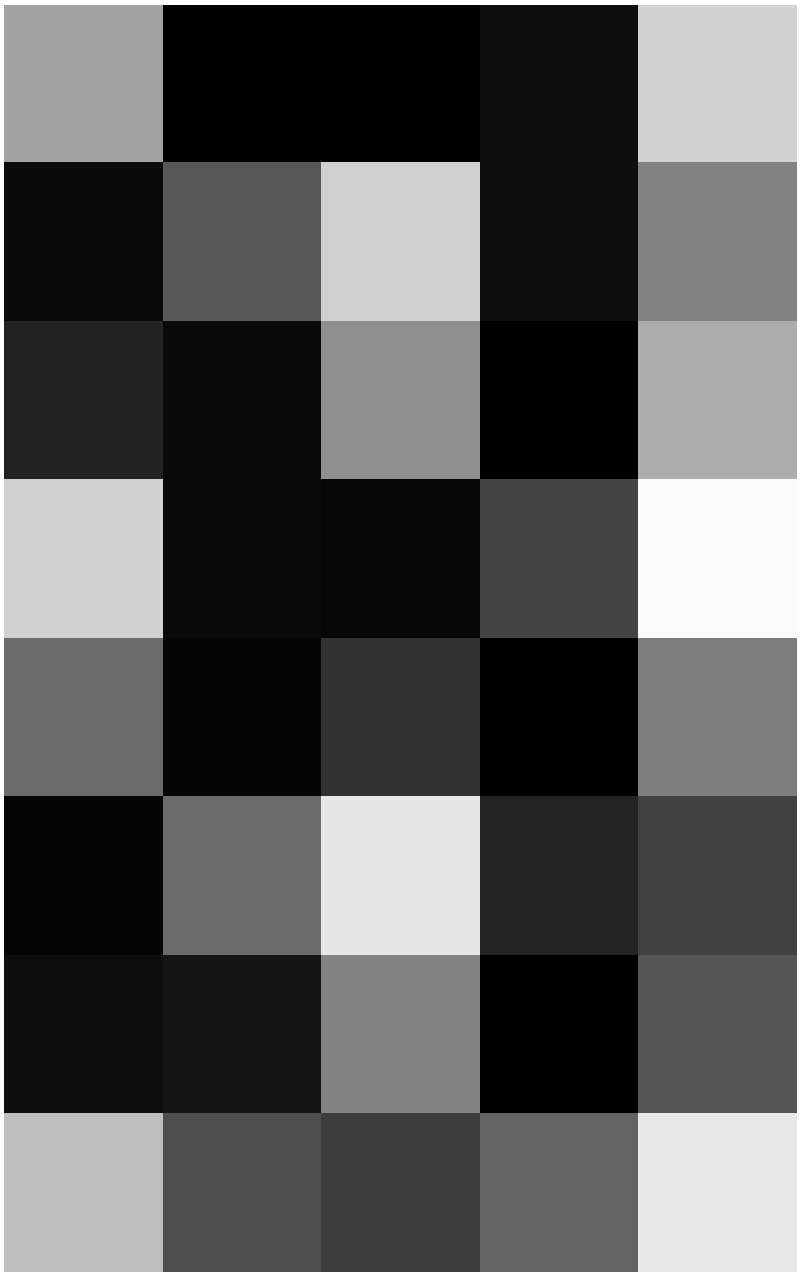


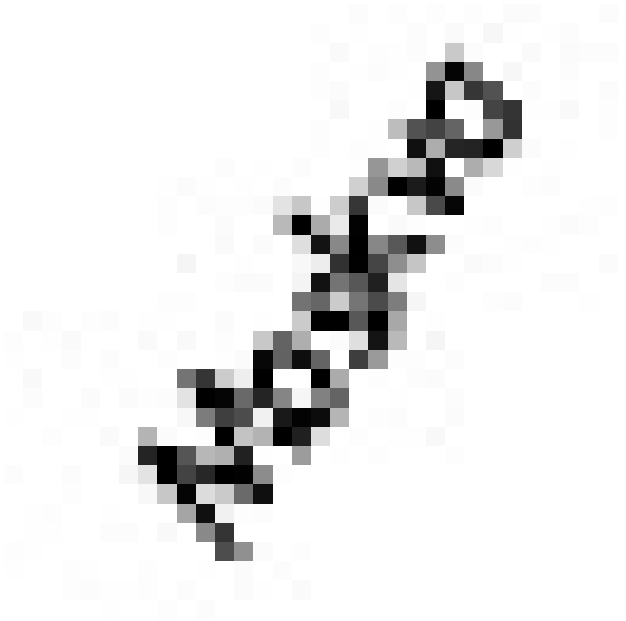


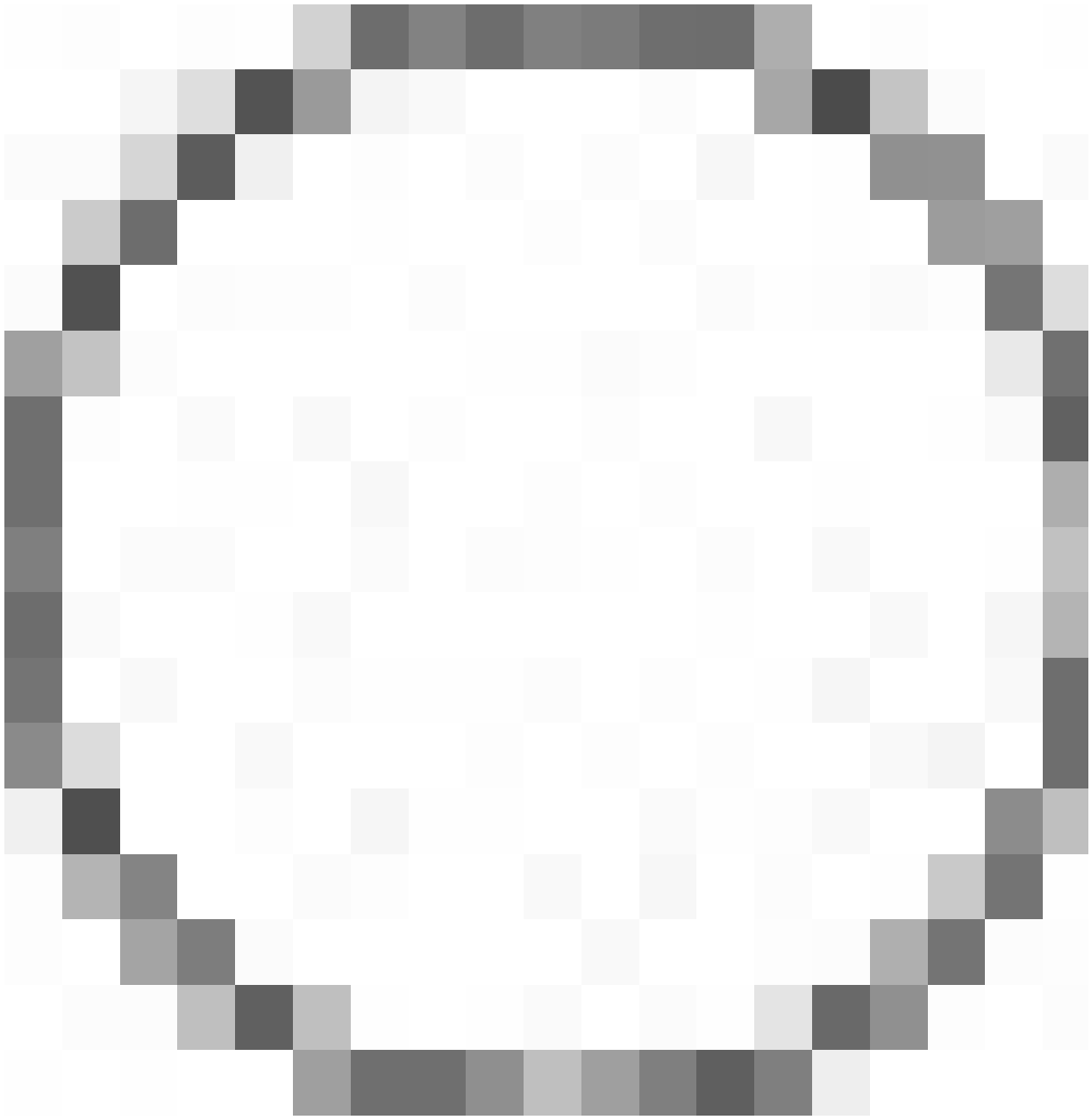


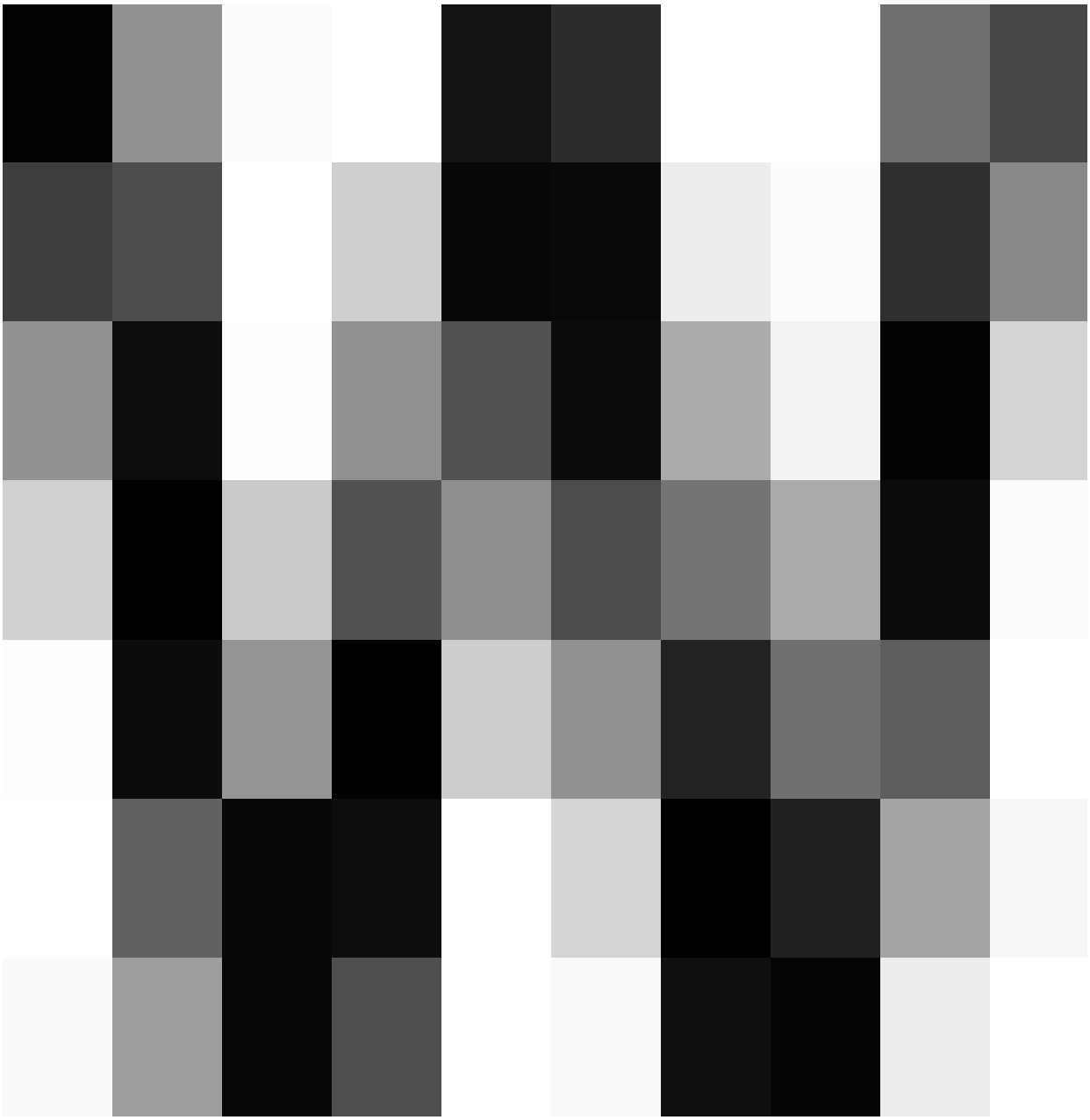


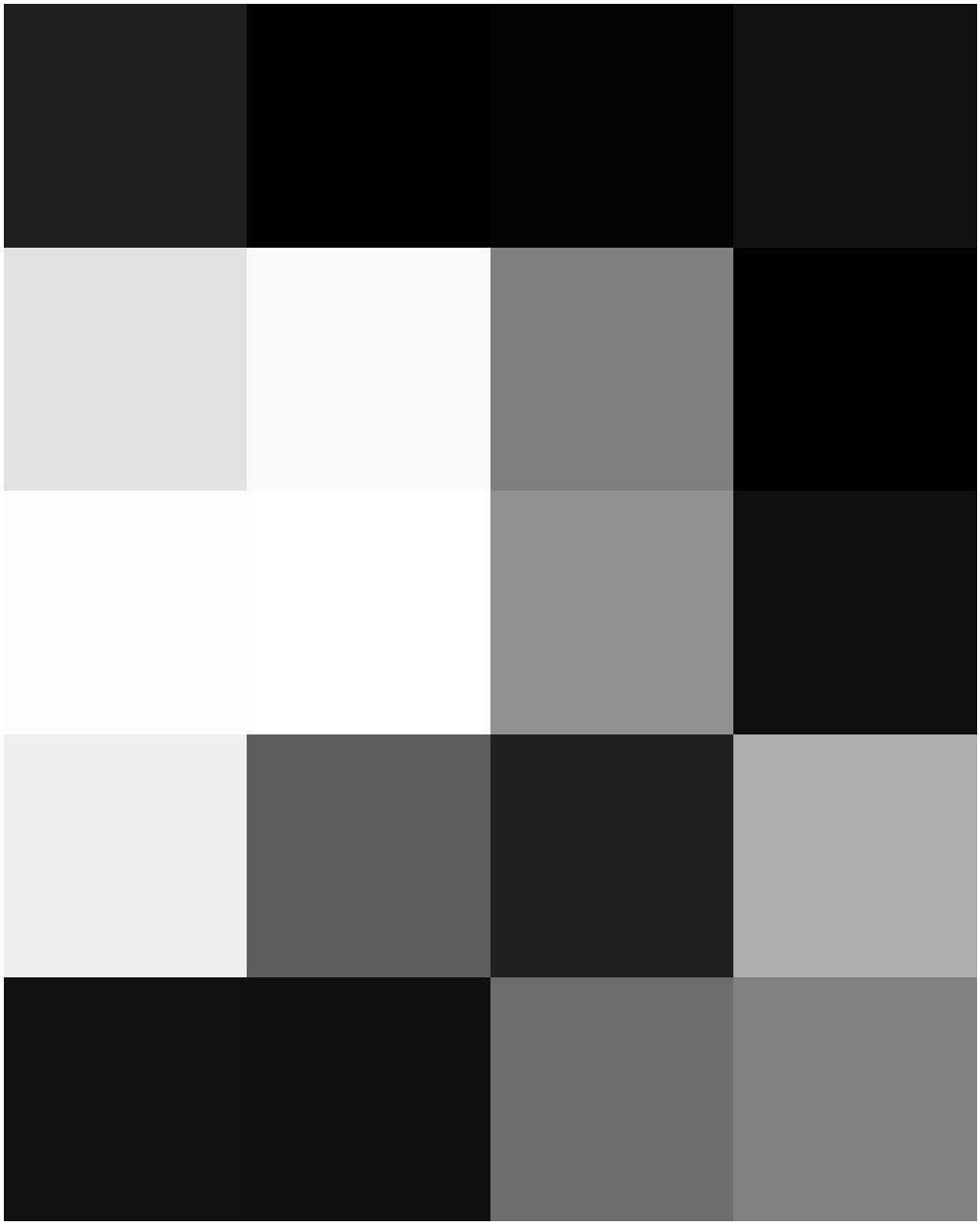


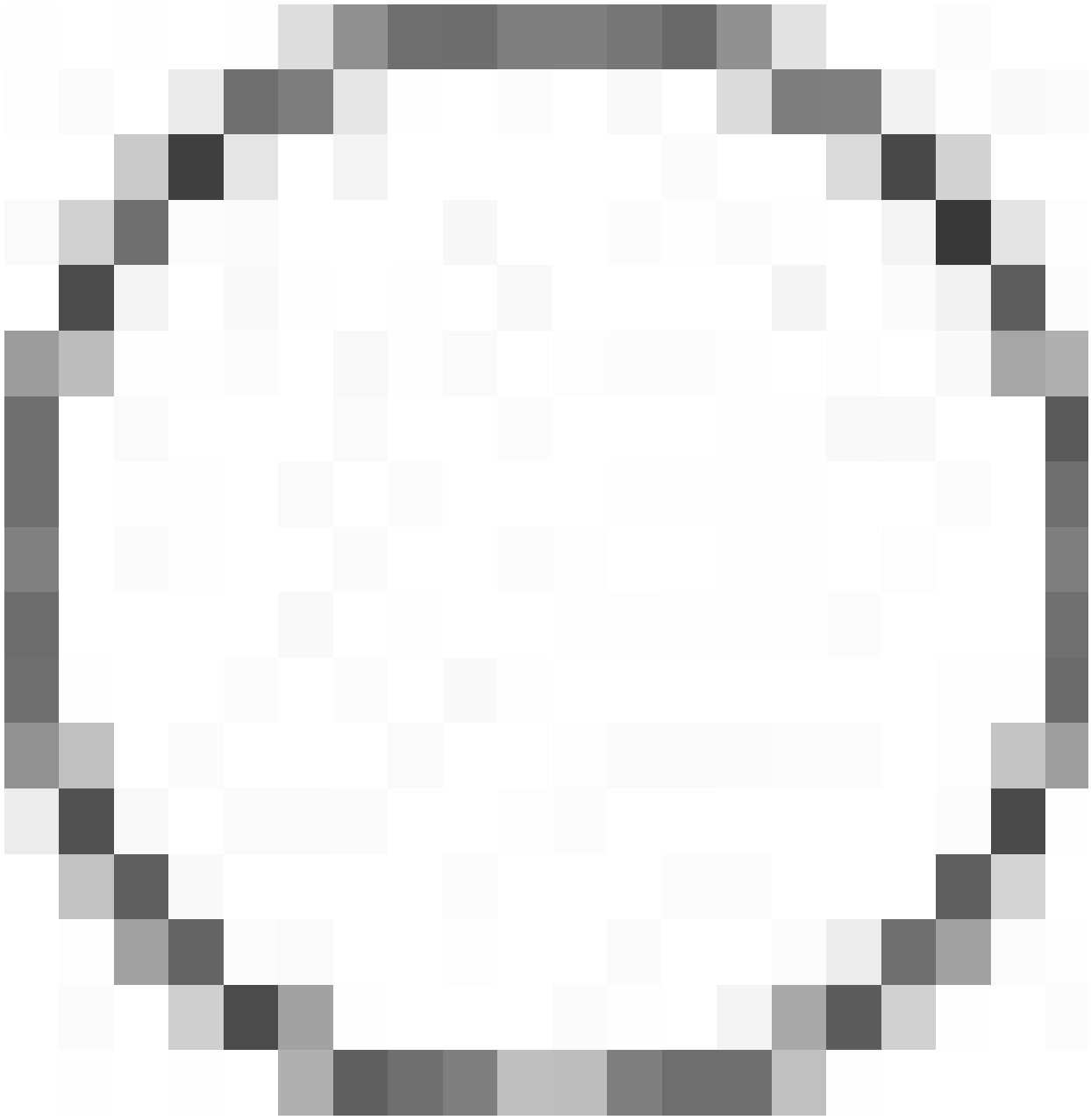


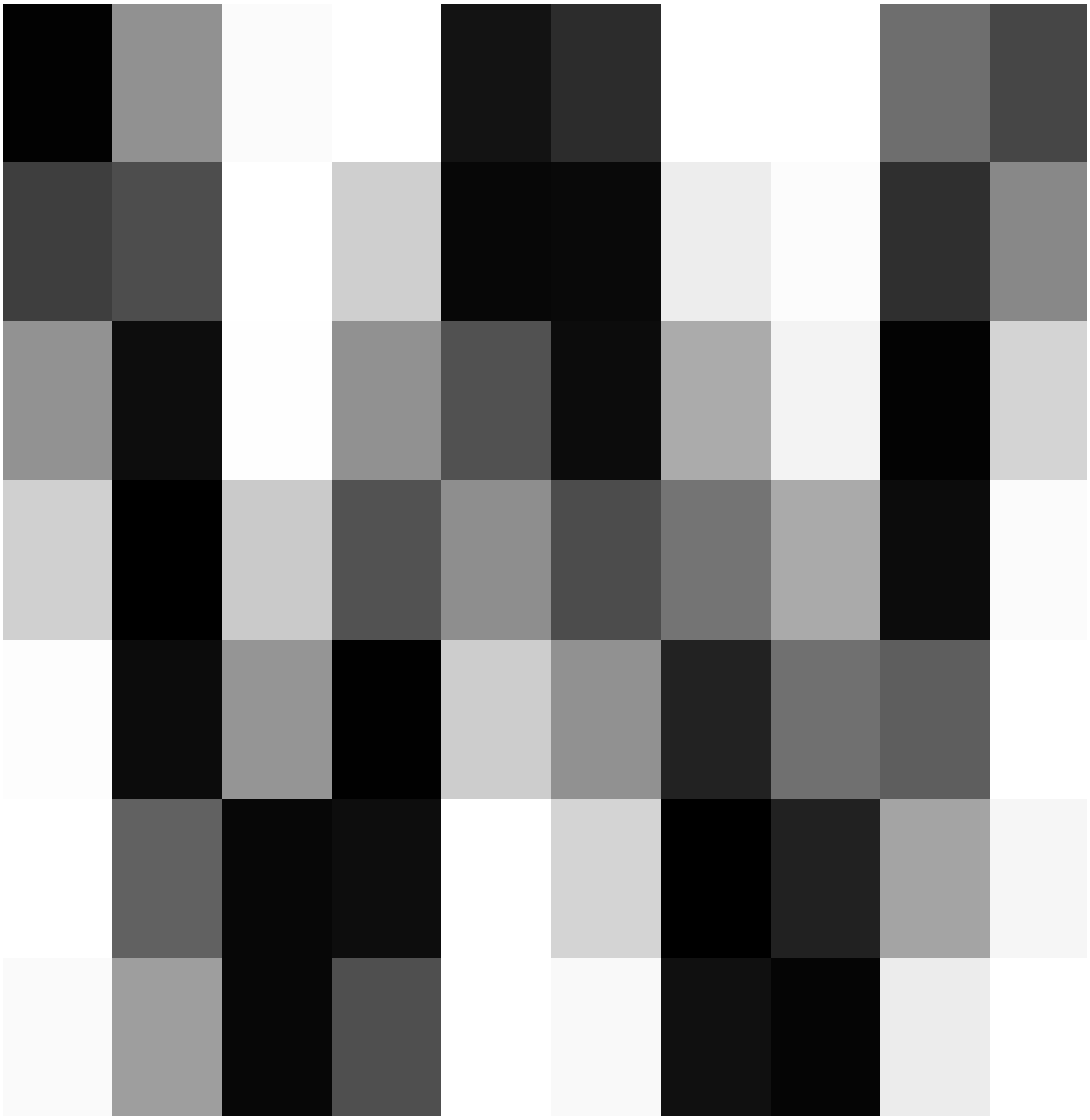


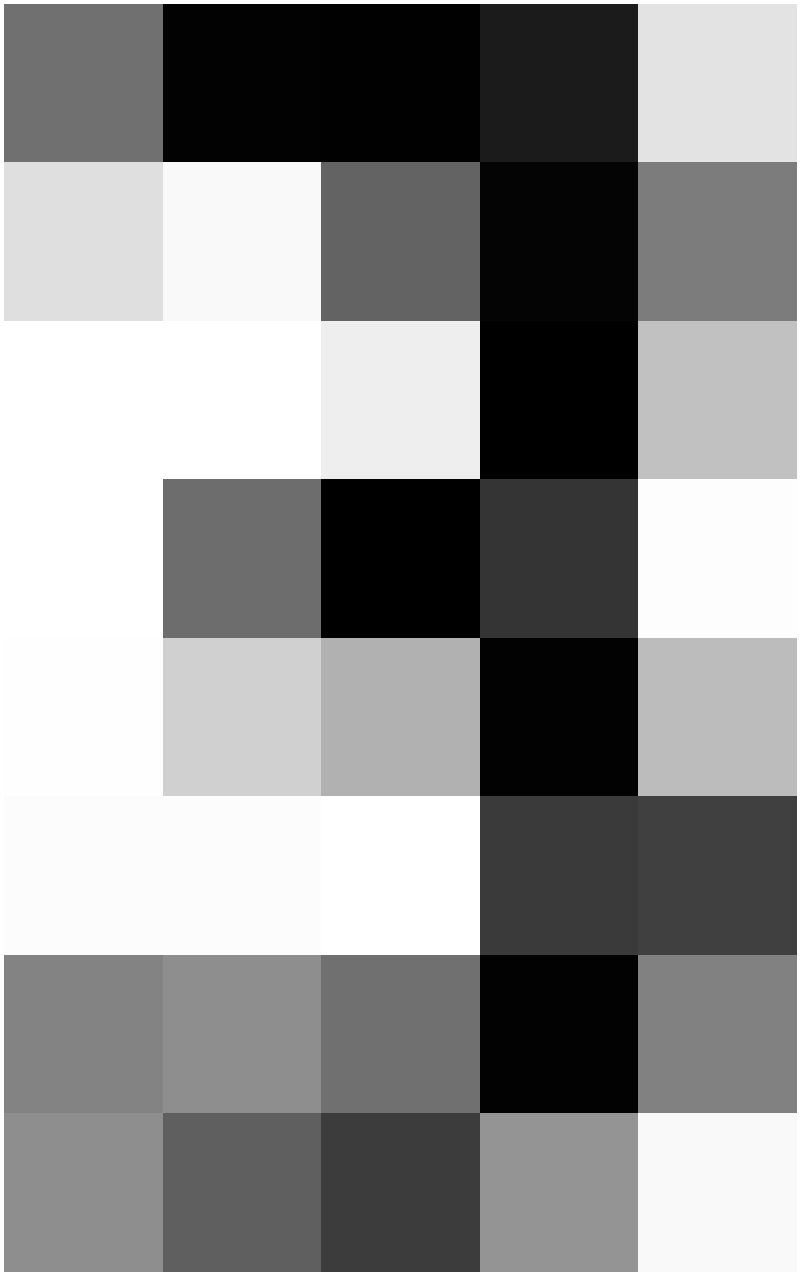






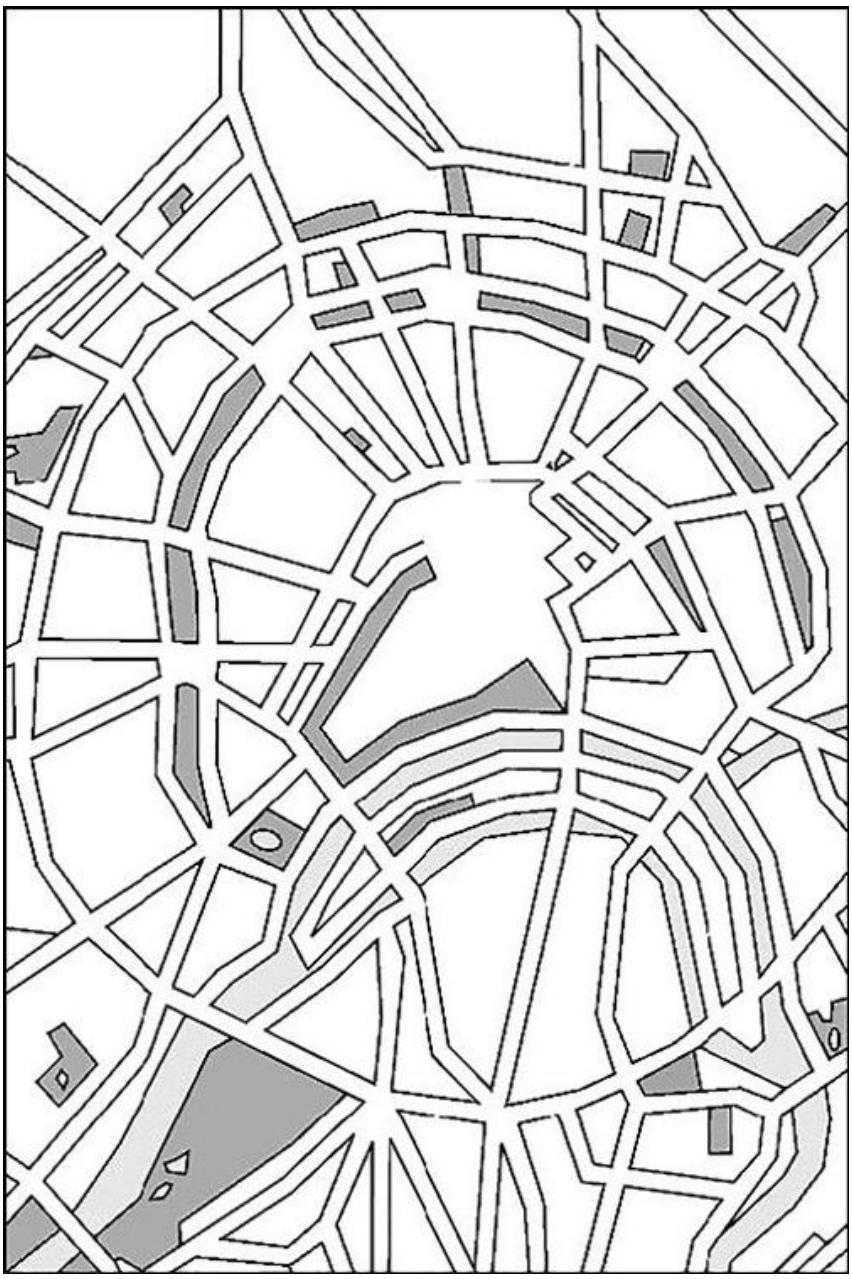




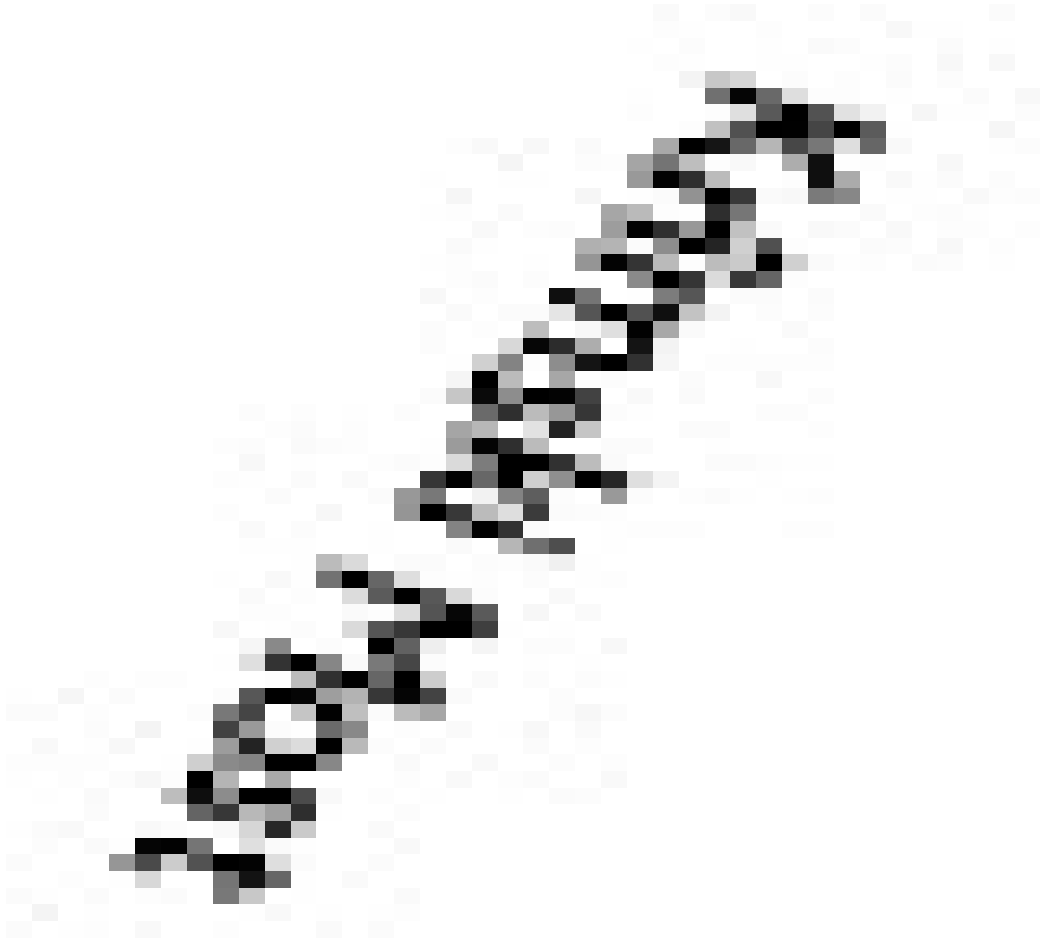


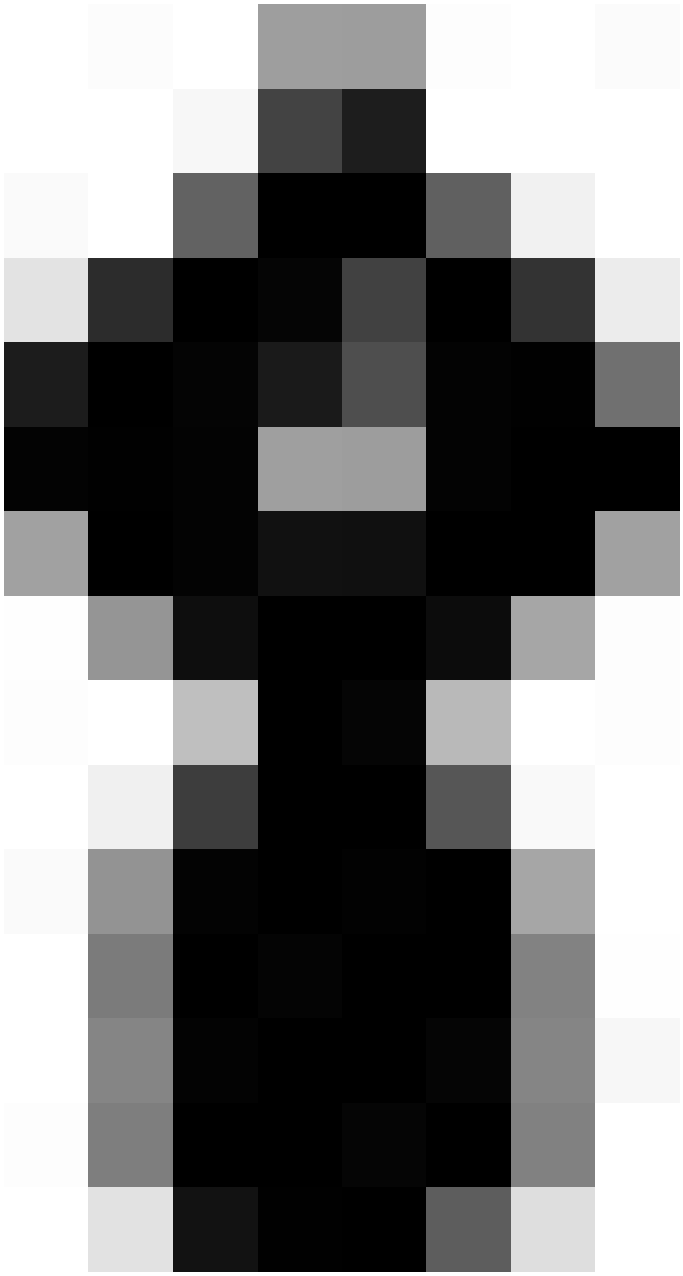
Swarovski

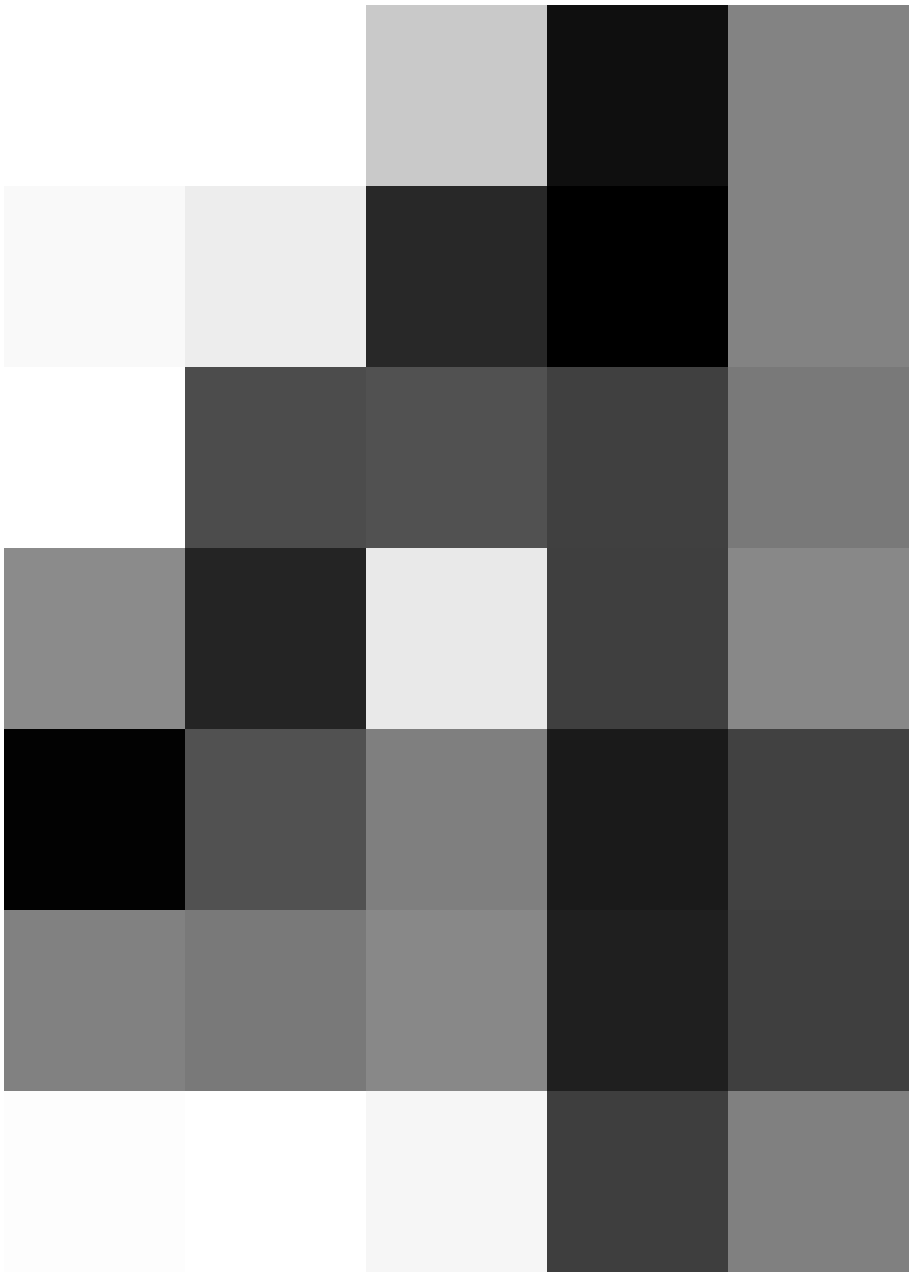
Gogolewski

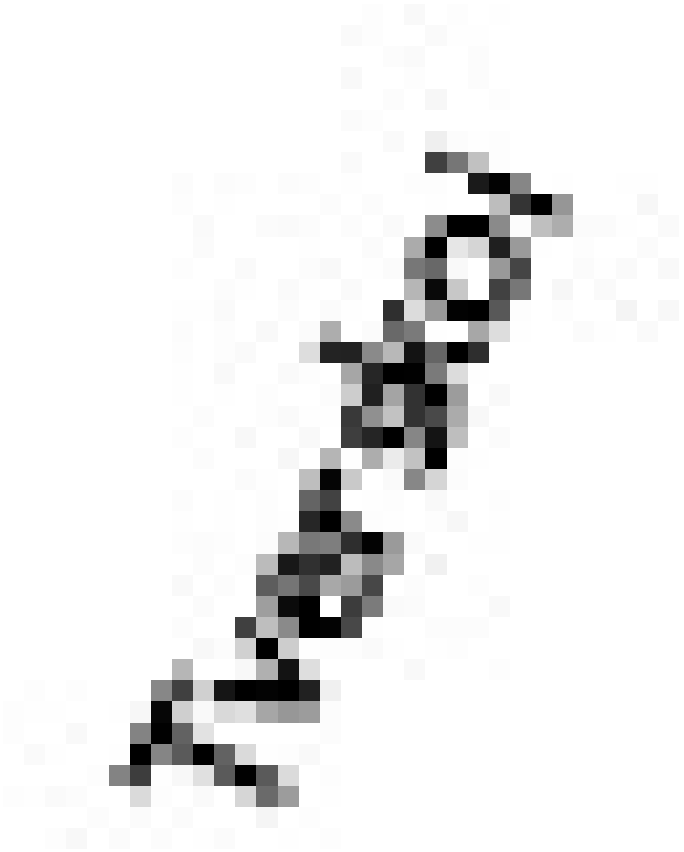


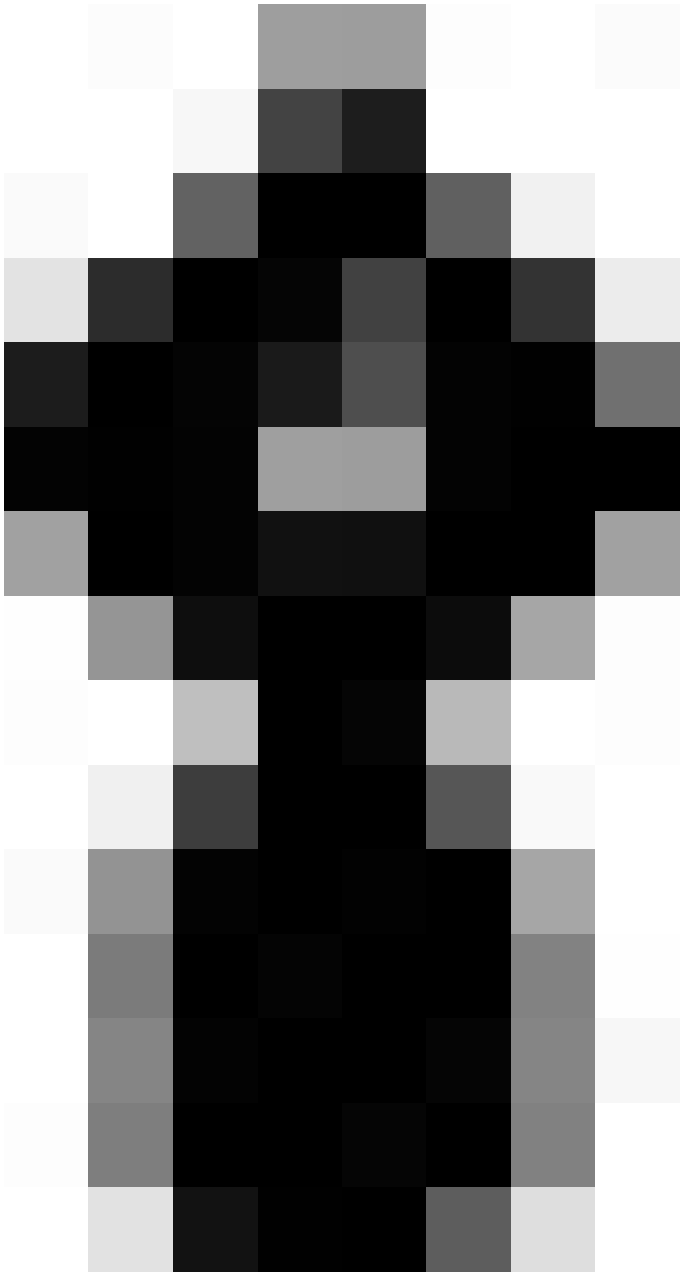
Pța Arbatskaia

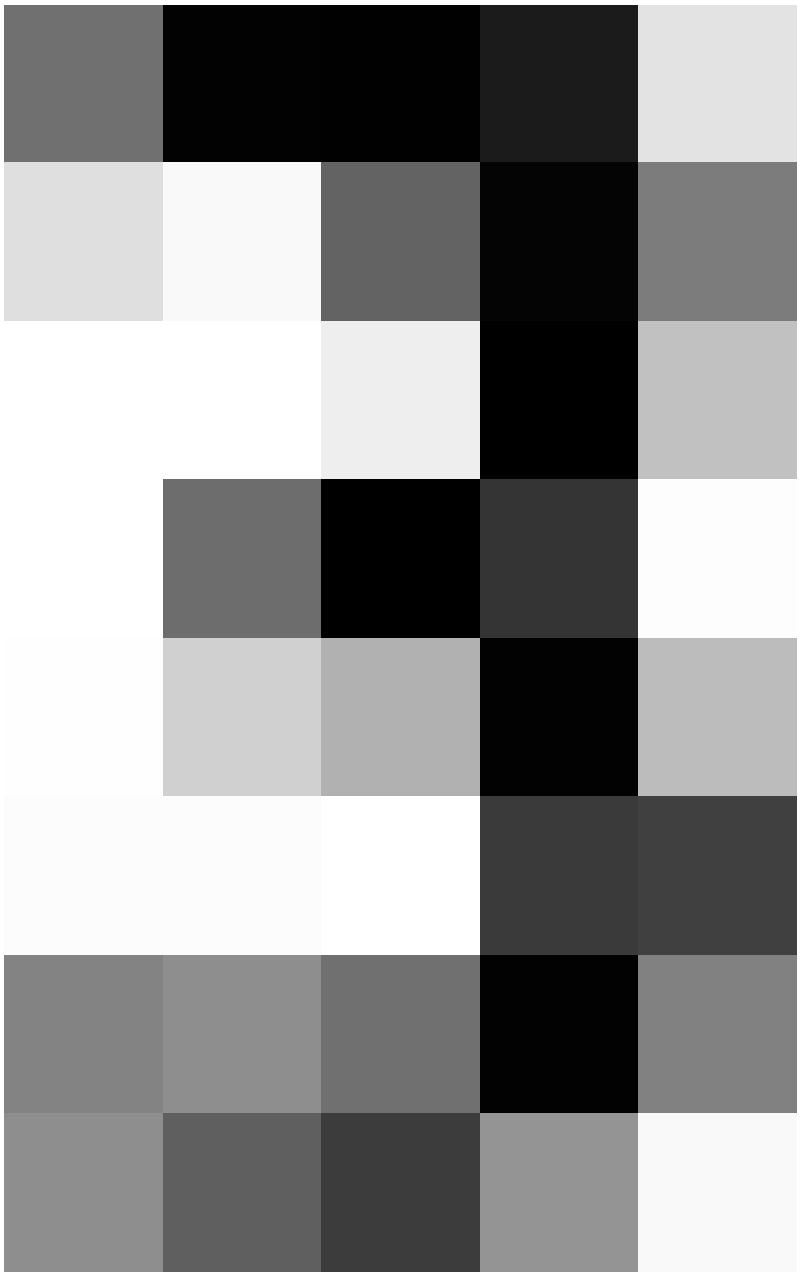




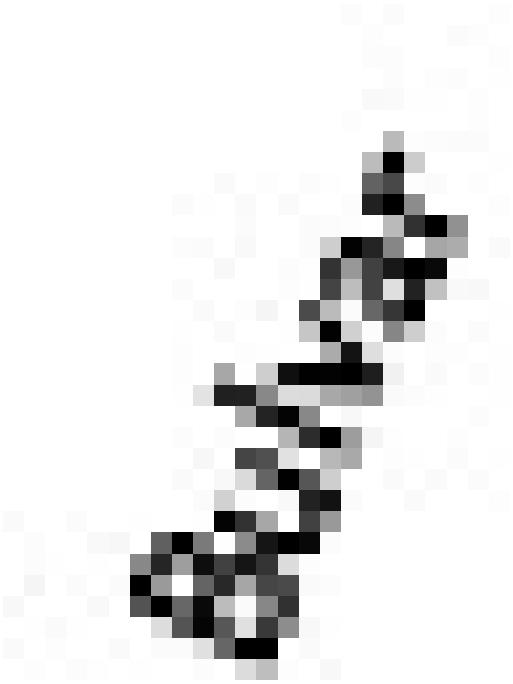


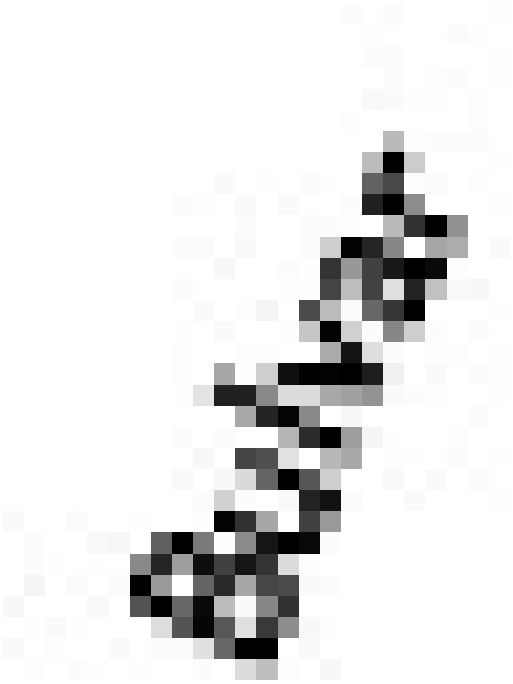




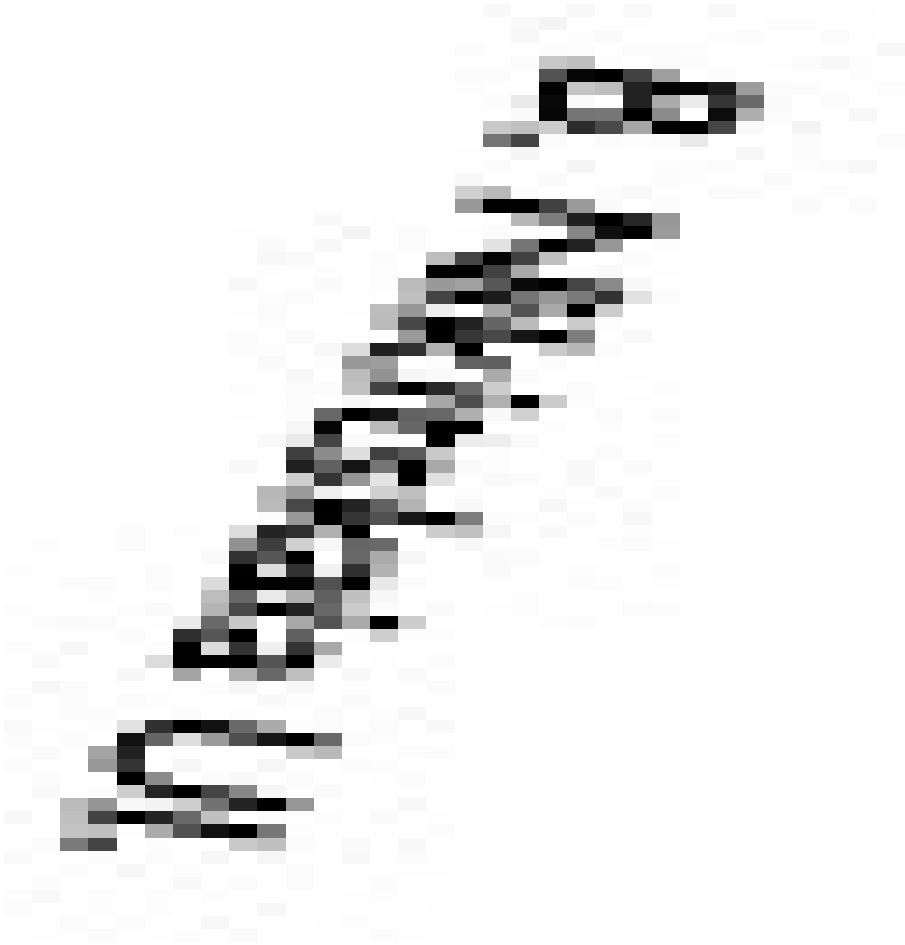


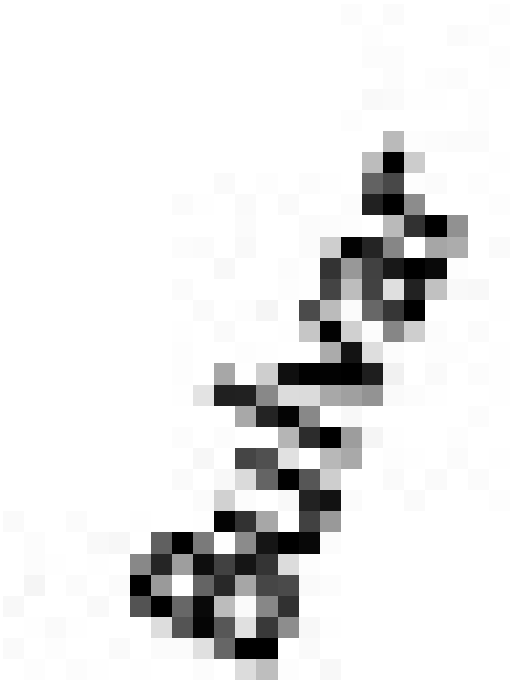
Parcul Gorki



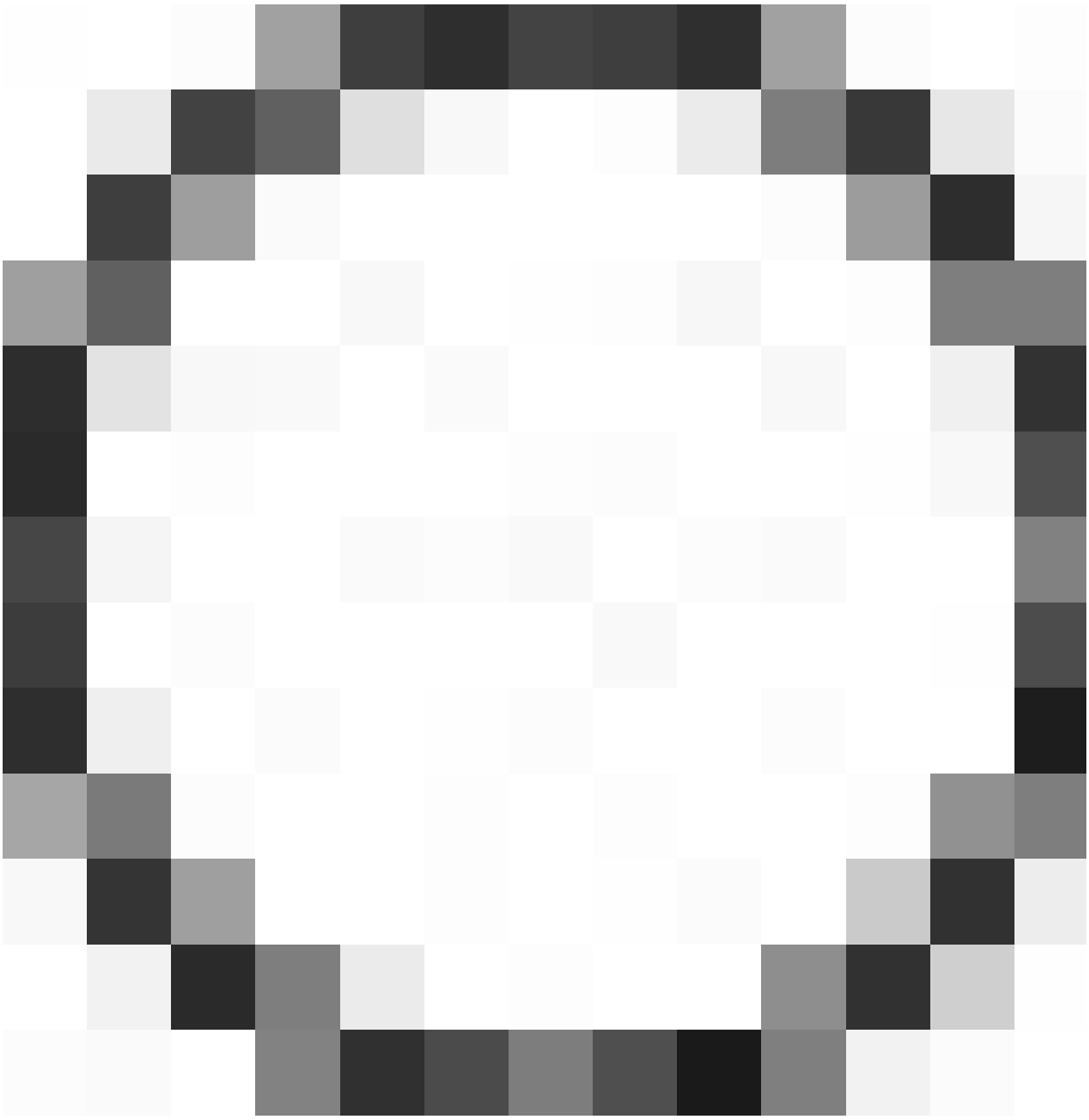


Biblioteca de Stat



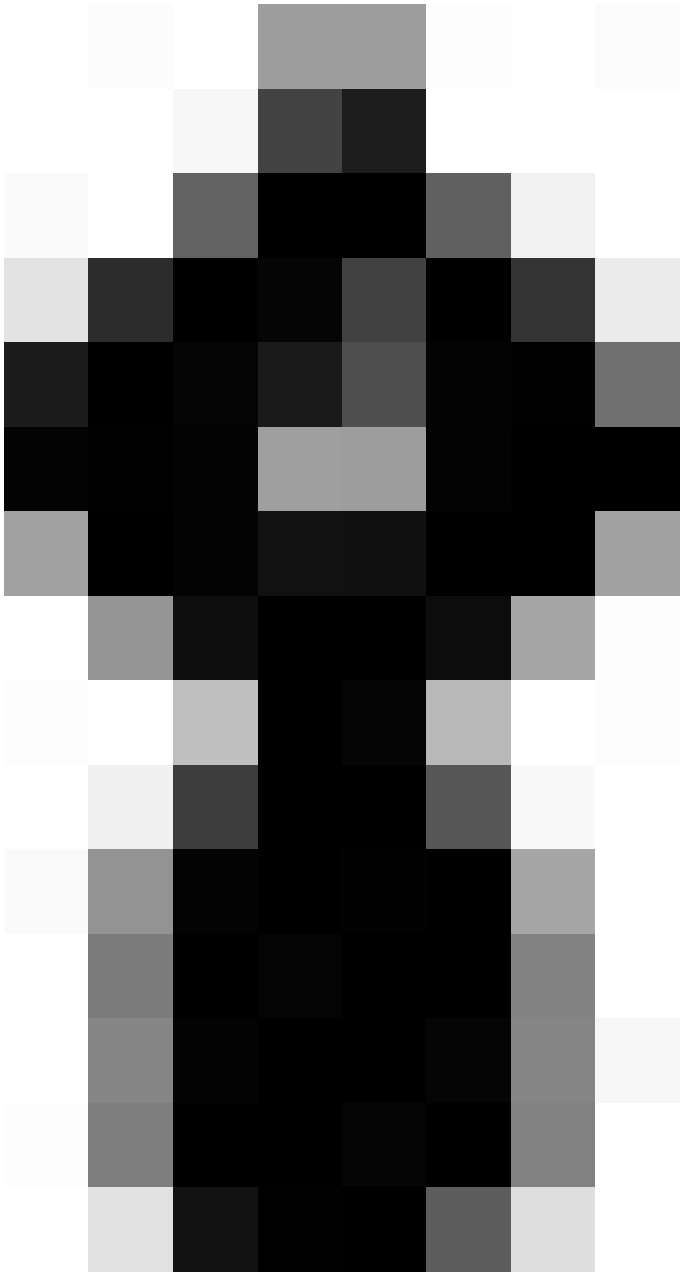


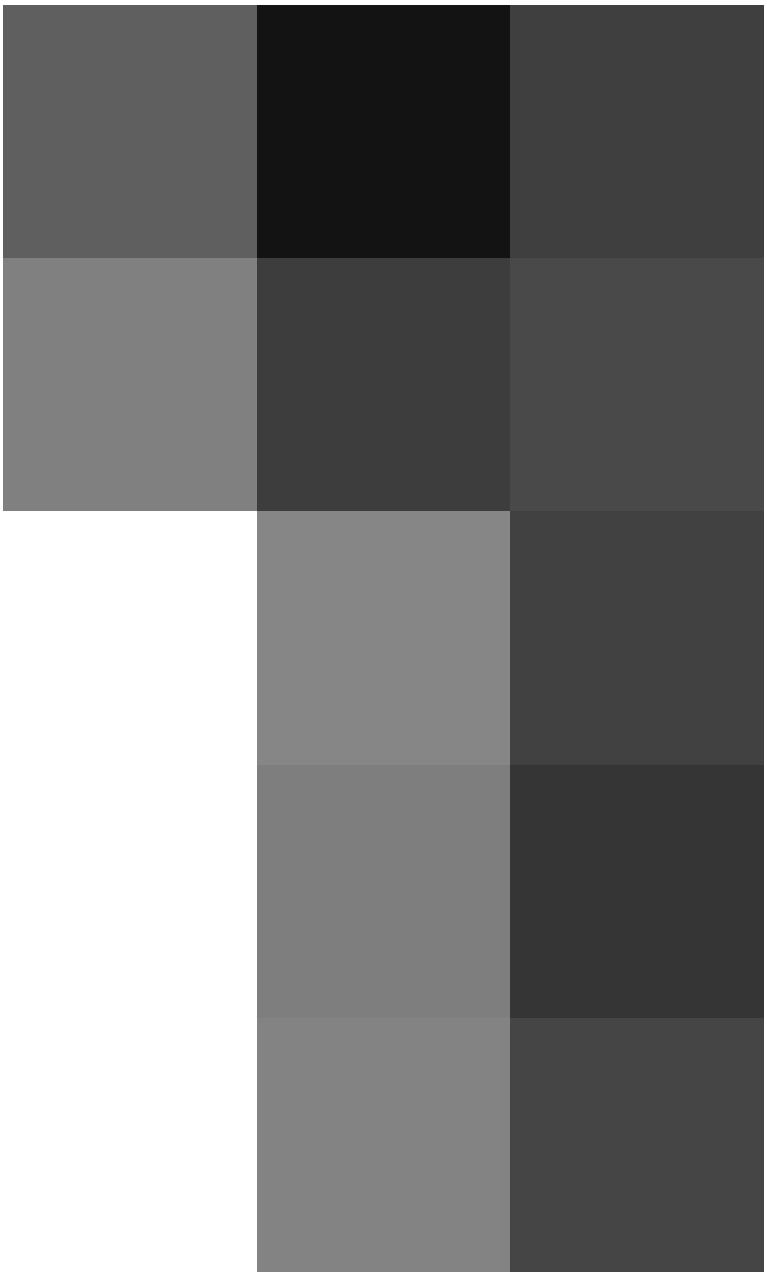
Pța Pușkinskaia

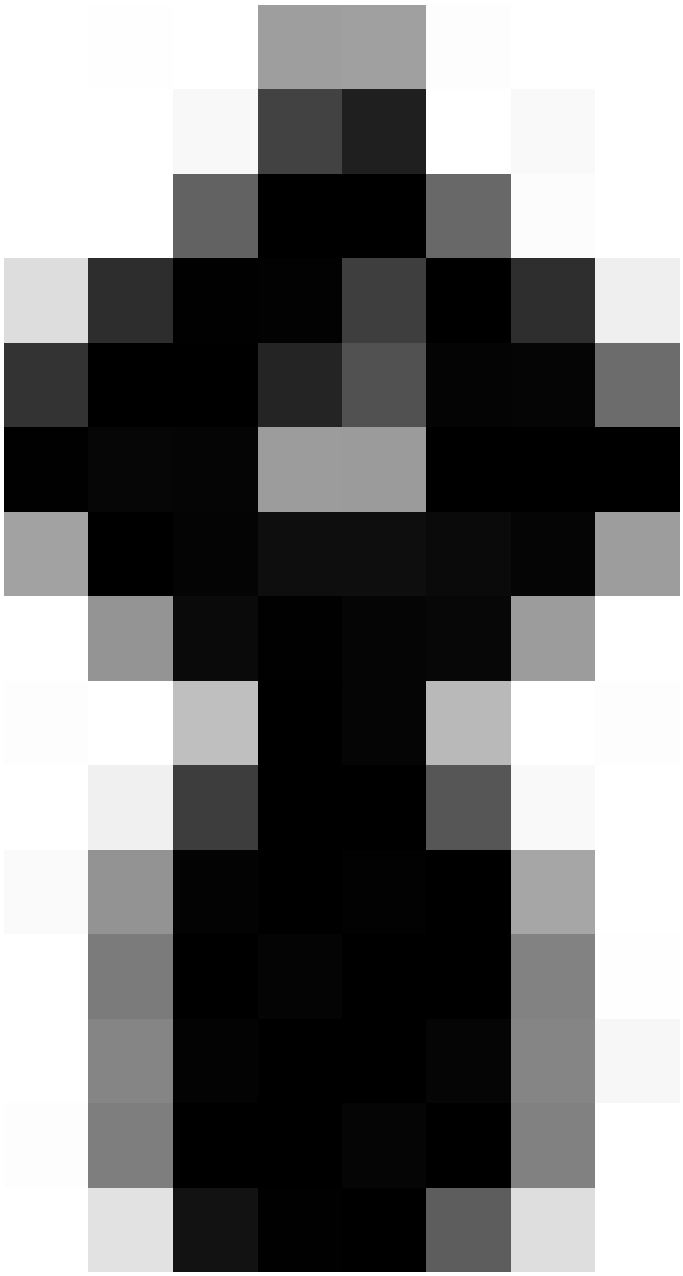


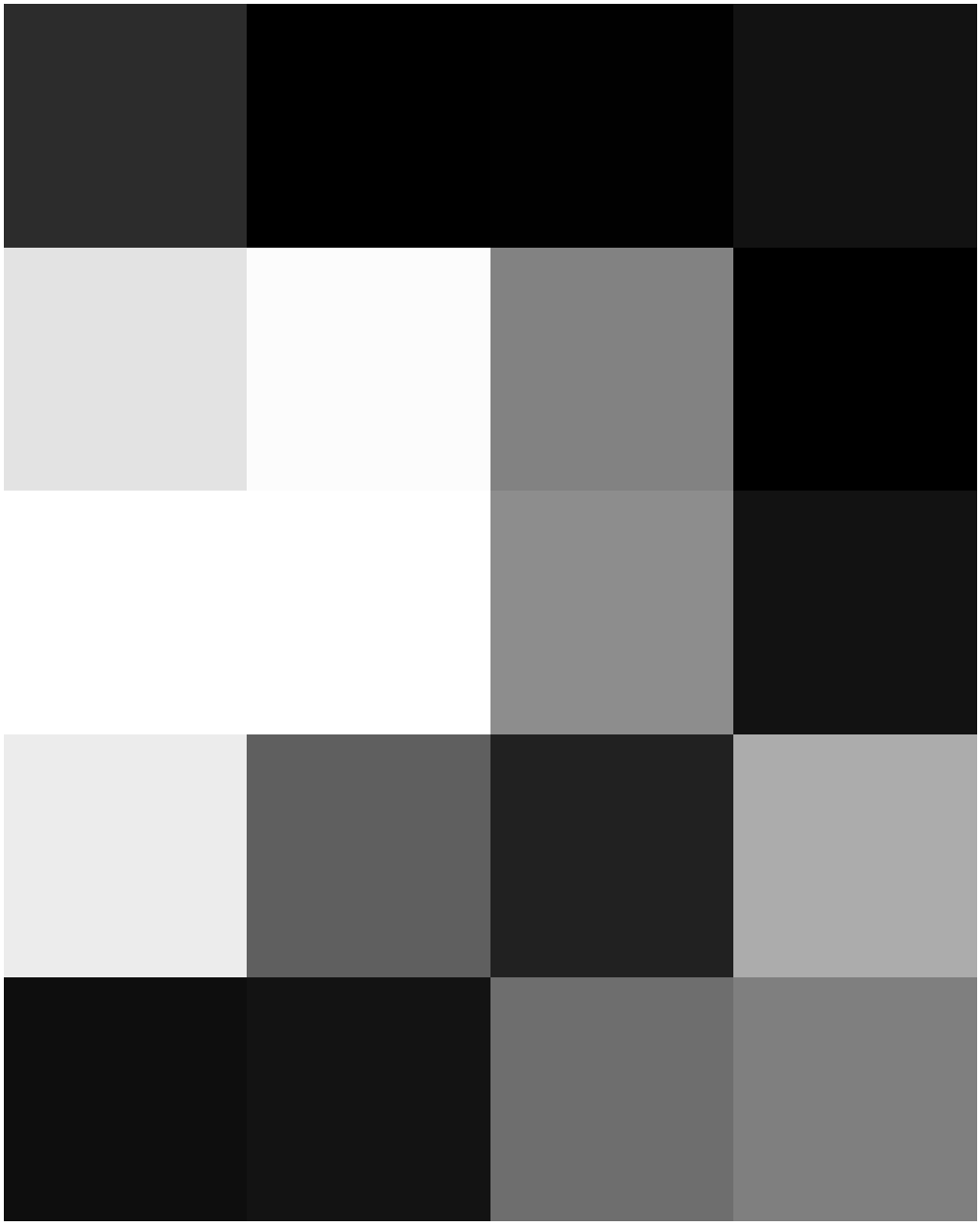
L

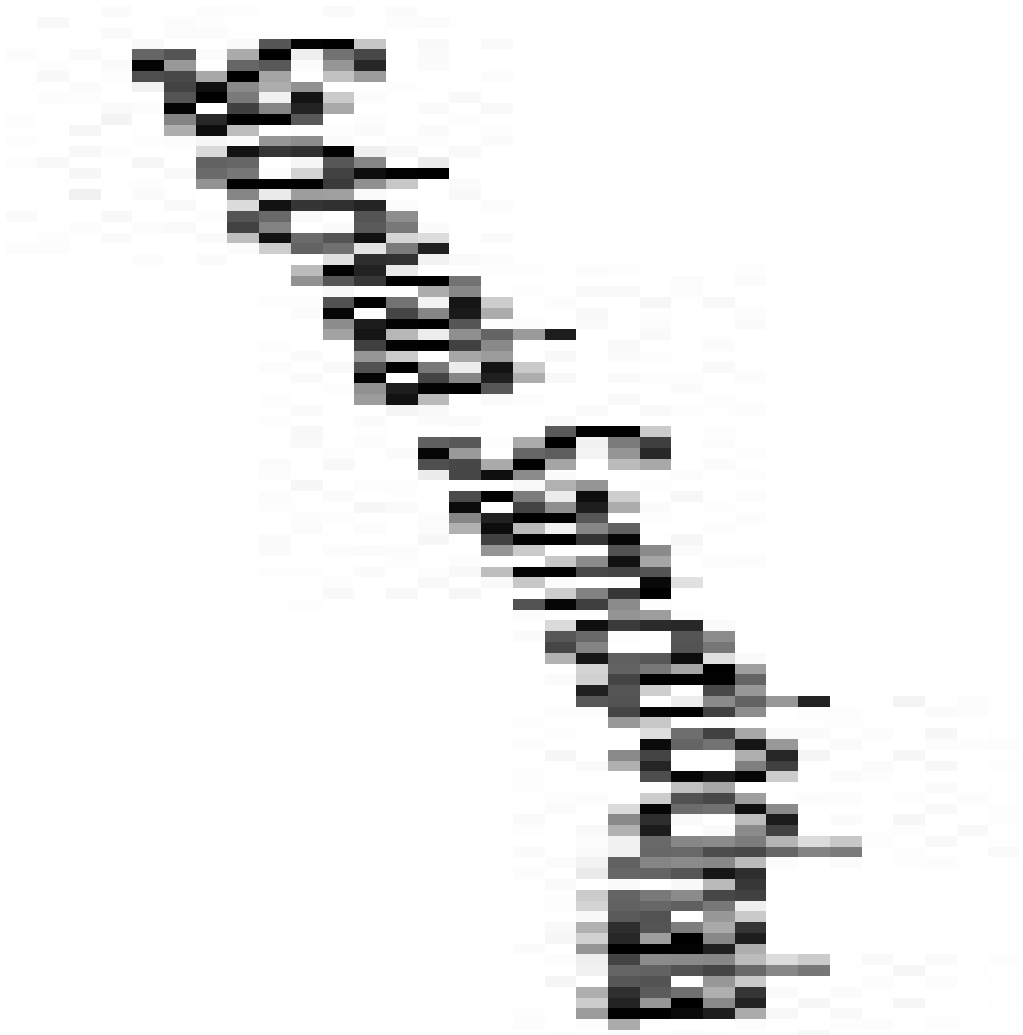
Цвід (Cornus) тибетський

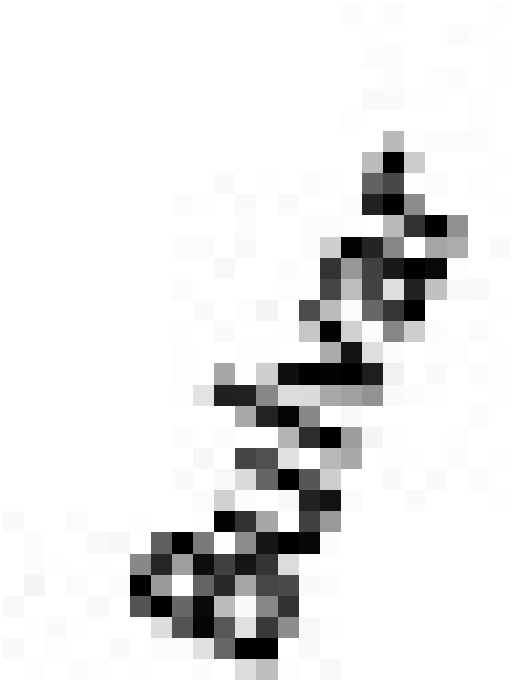








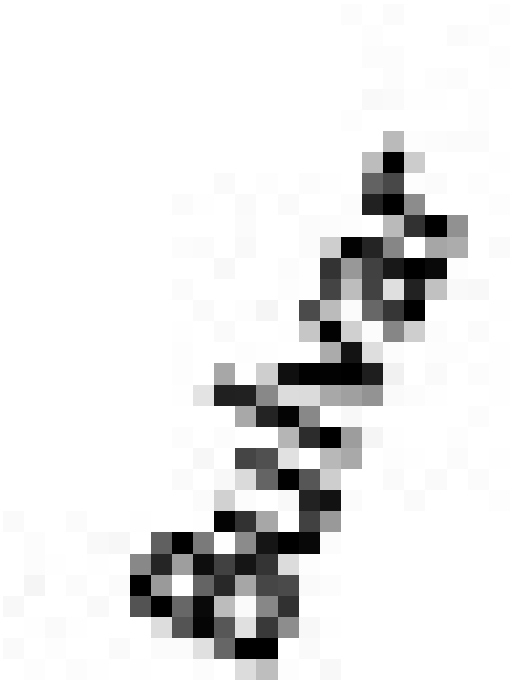


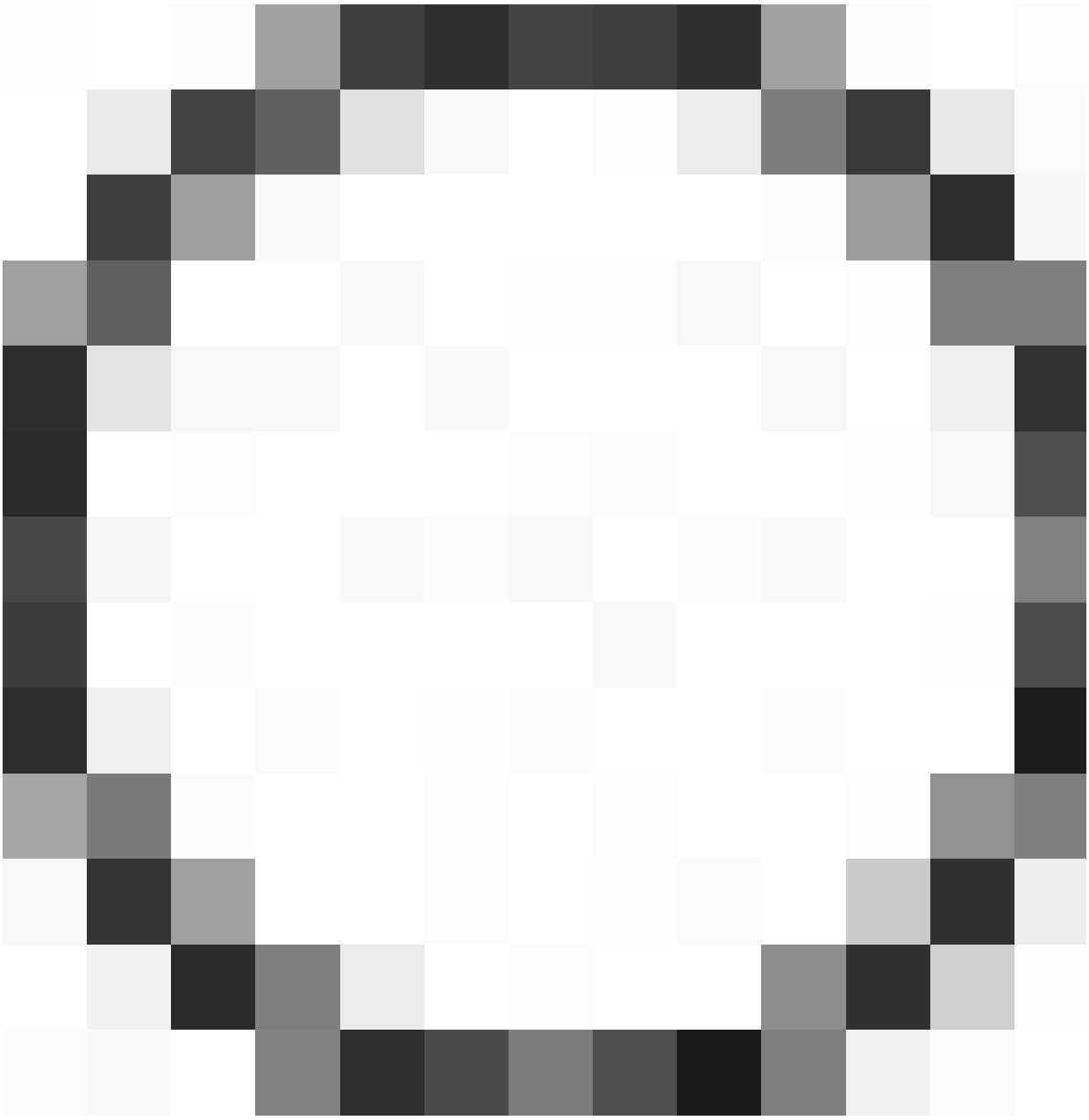


Teatrul de Arte din Moscova

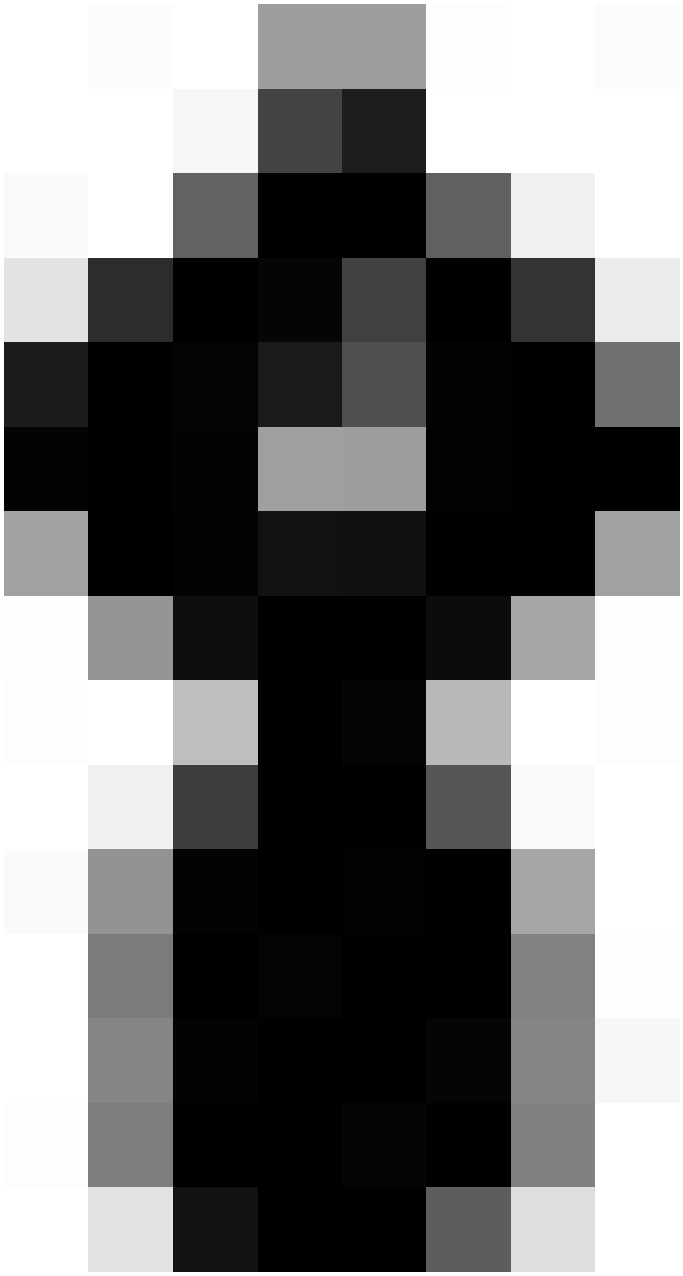
B. [illegible]

kremlin



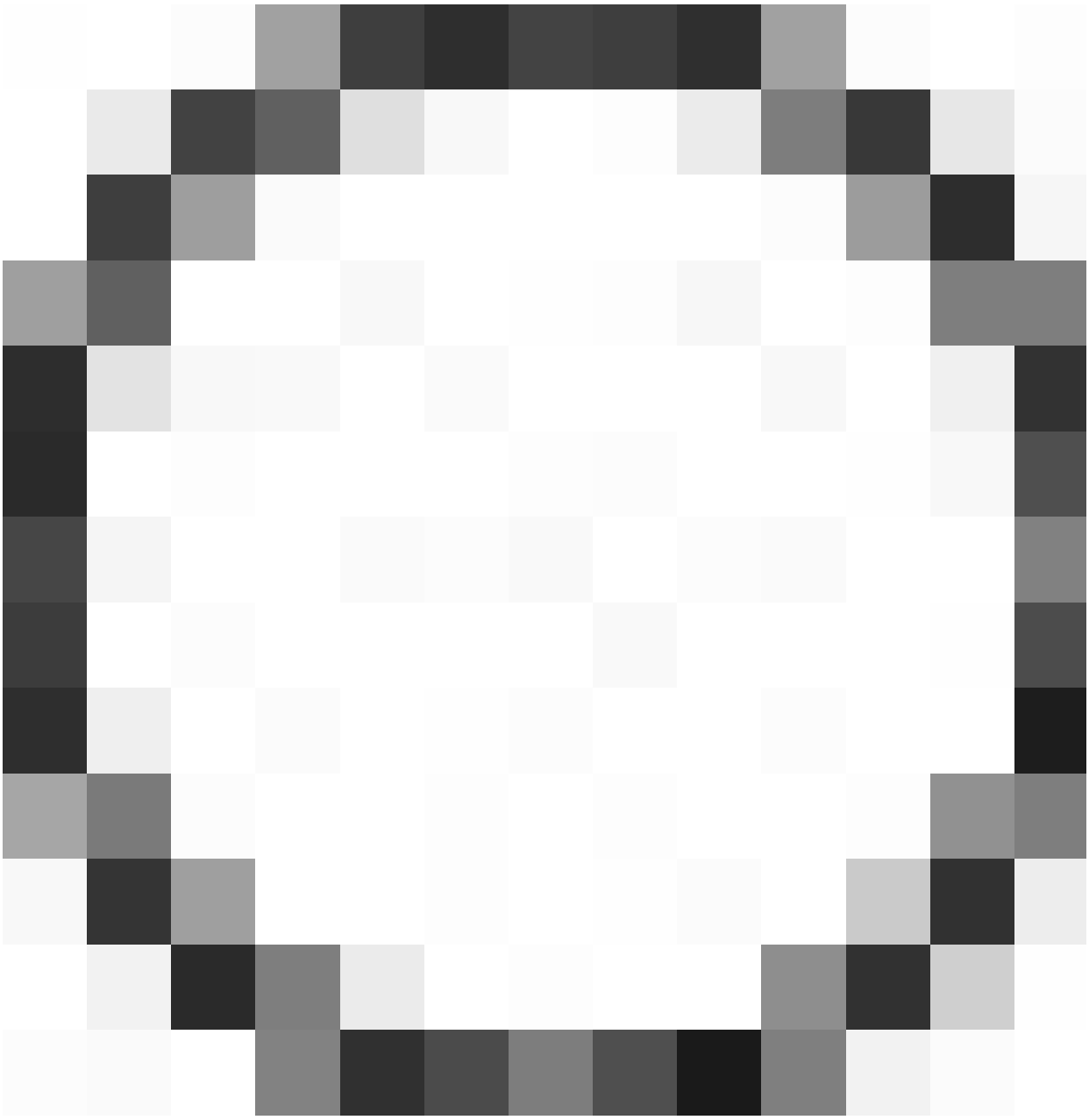


T



Teatrul Balșoi

Piața Trubnaia

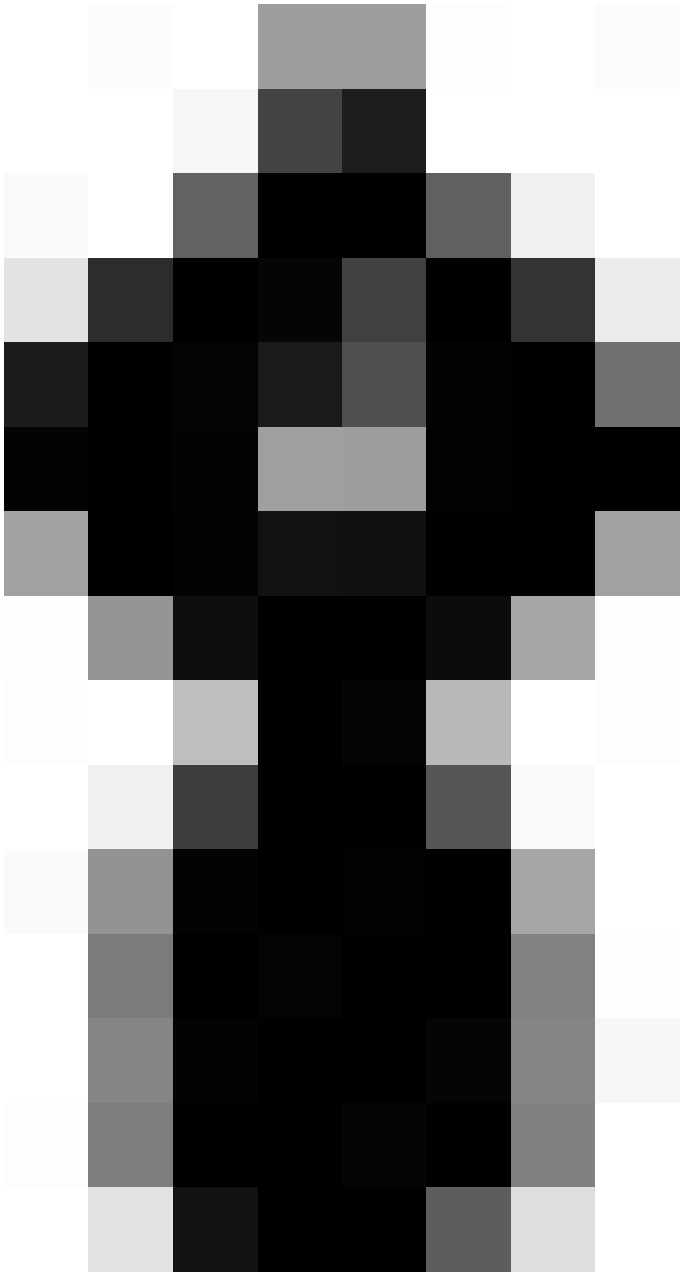


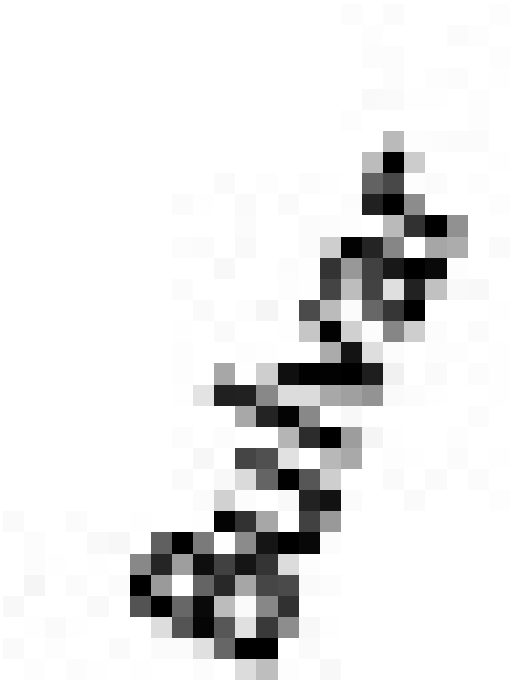
T

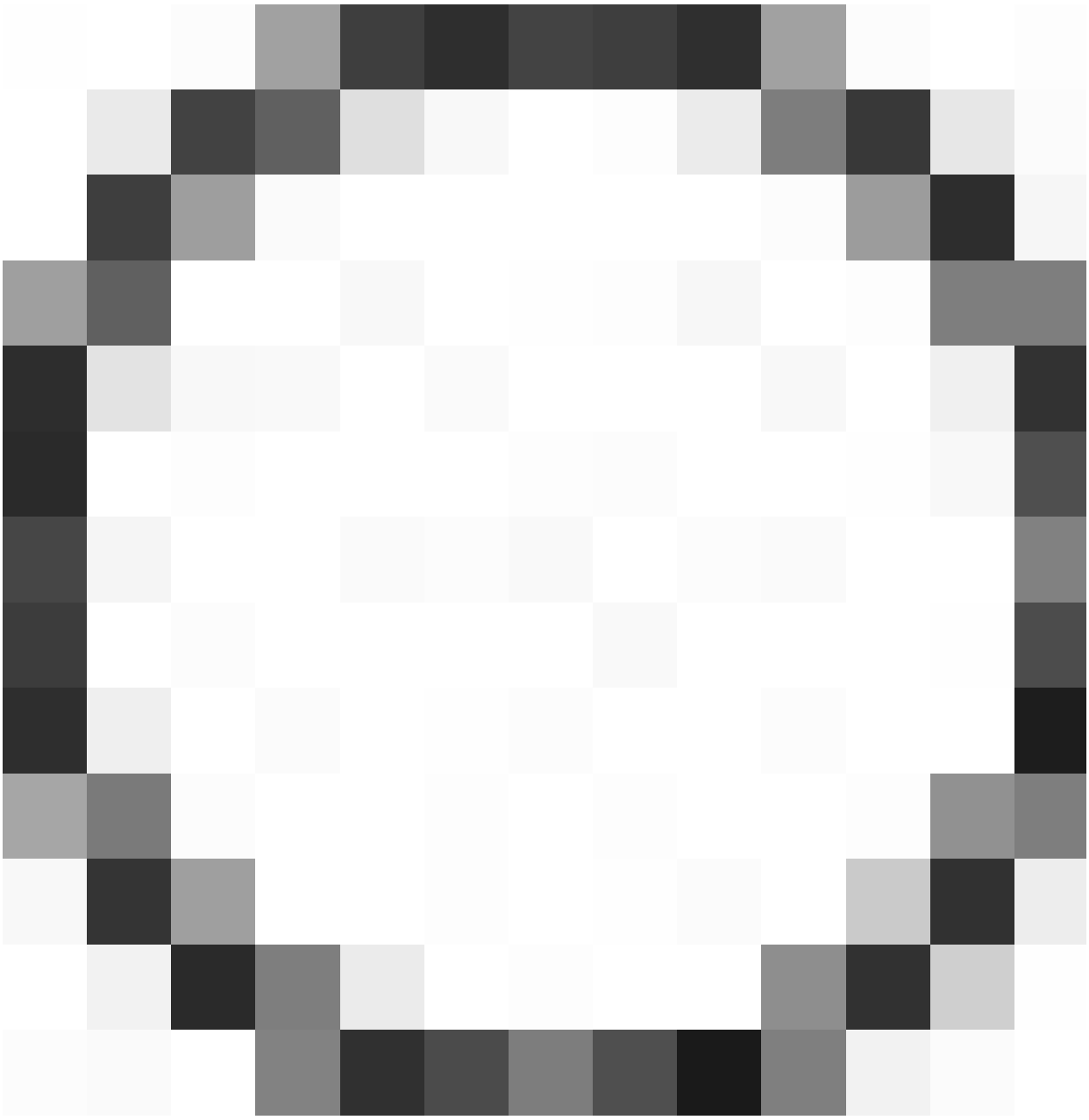
Galeria Tretiakov

Mausoleul Lenin

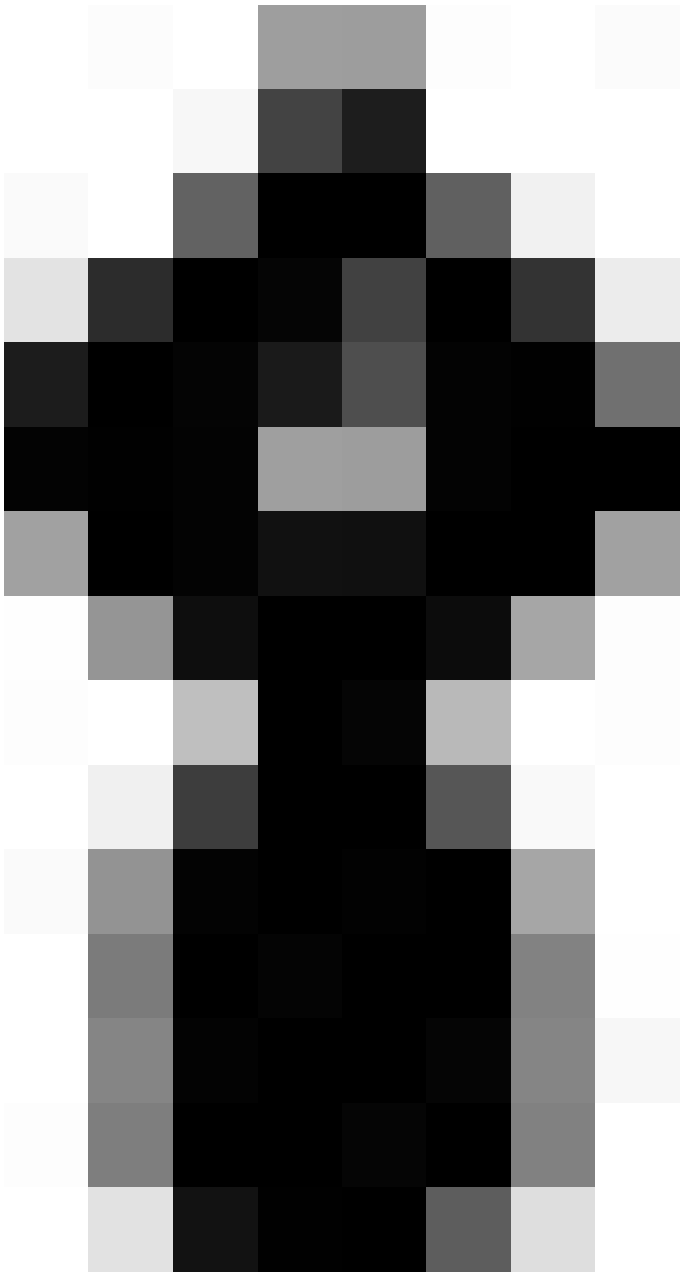
Piața Roșie





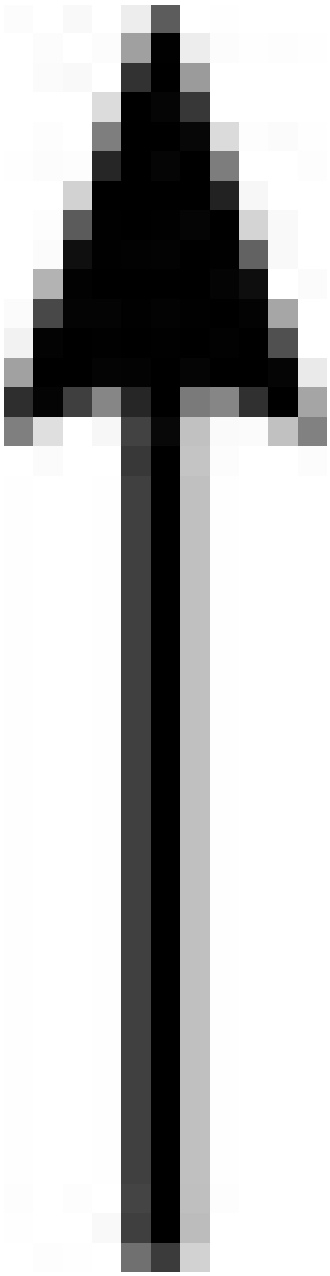


M



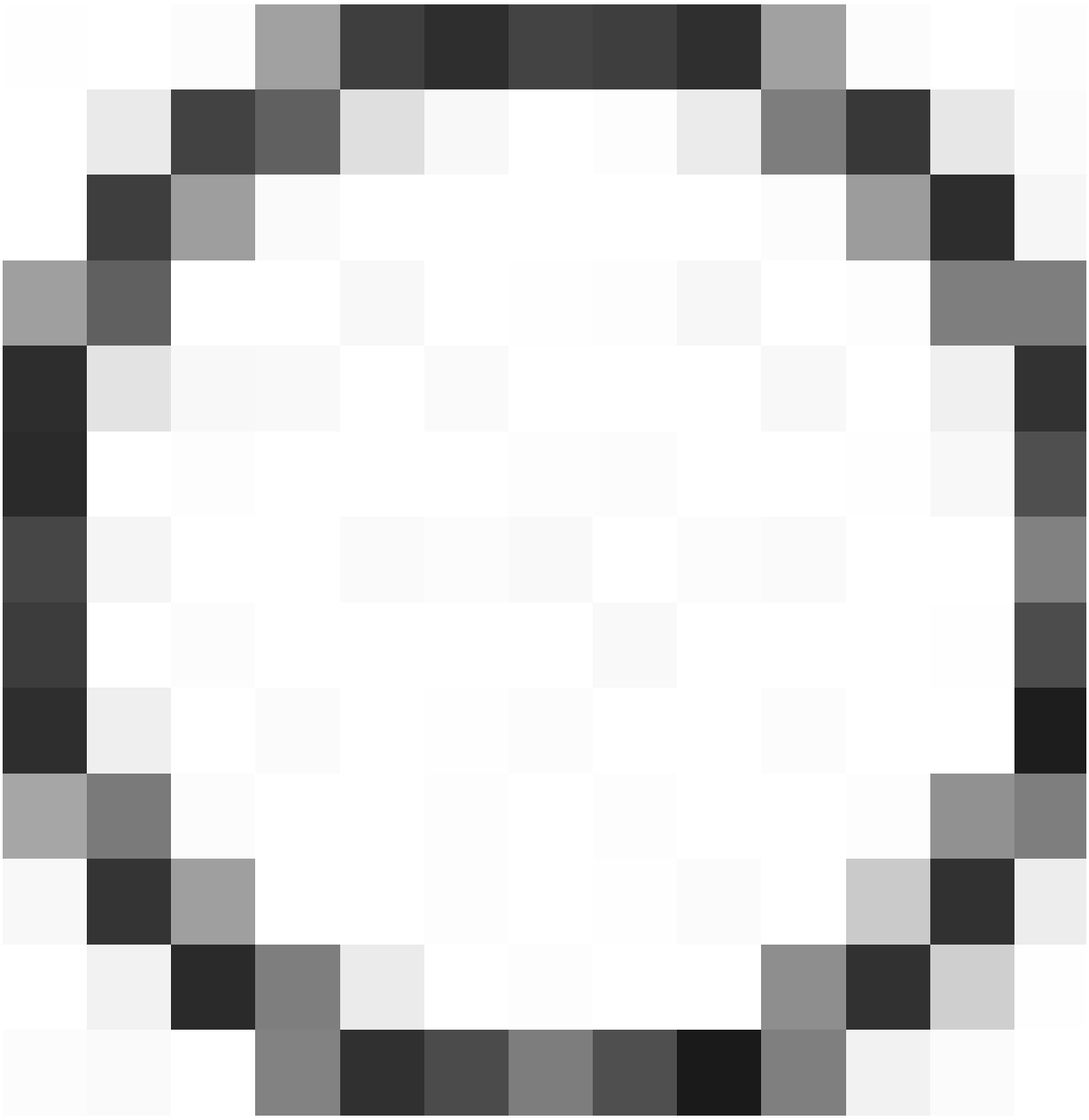
Catedrala Sf. Vasile

N

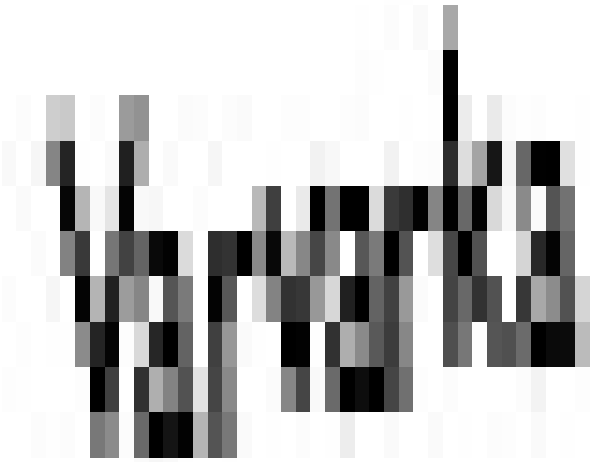


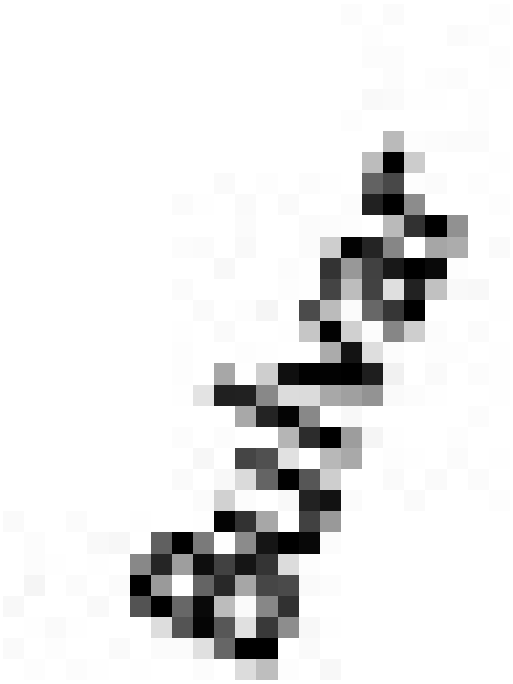
Bolyai Ordítka Jár

Teatrul Muzeu Bahruşin



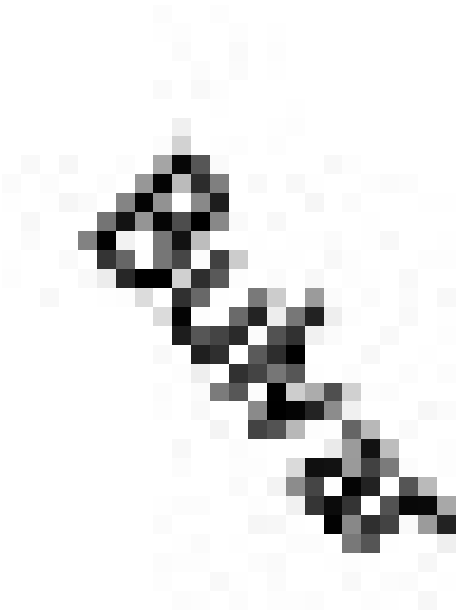
M

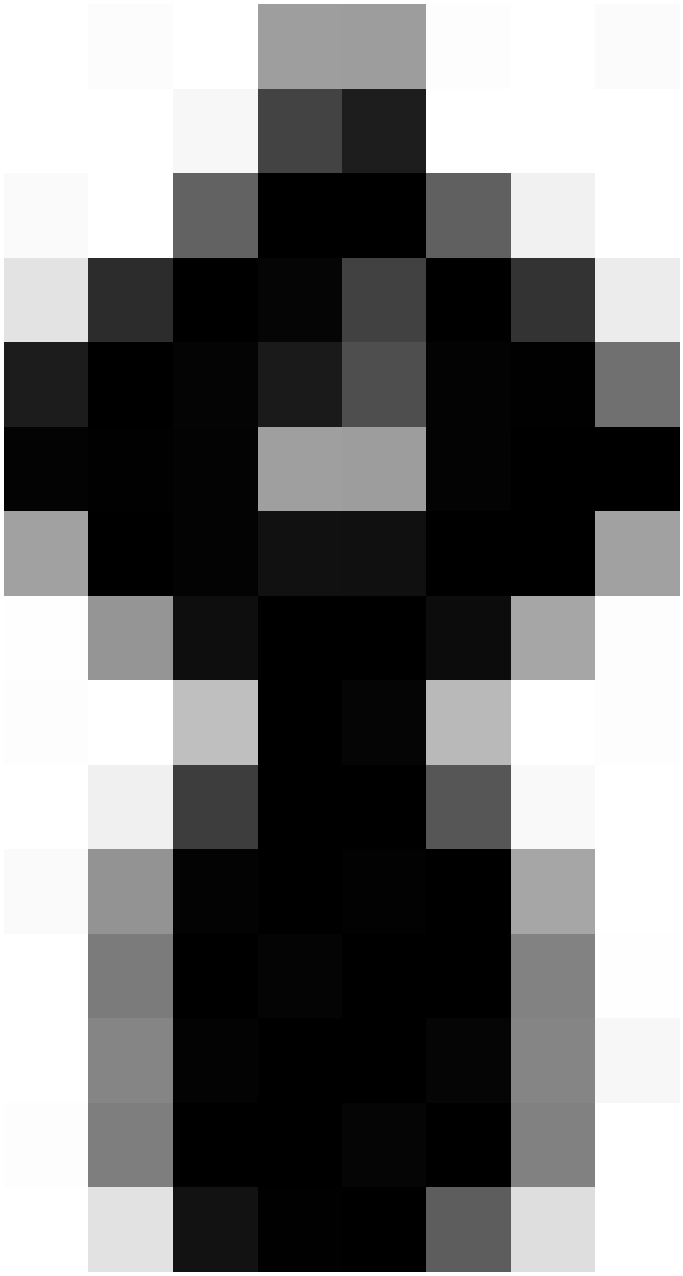


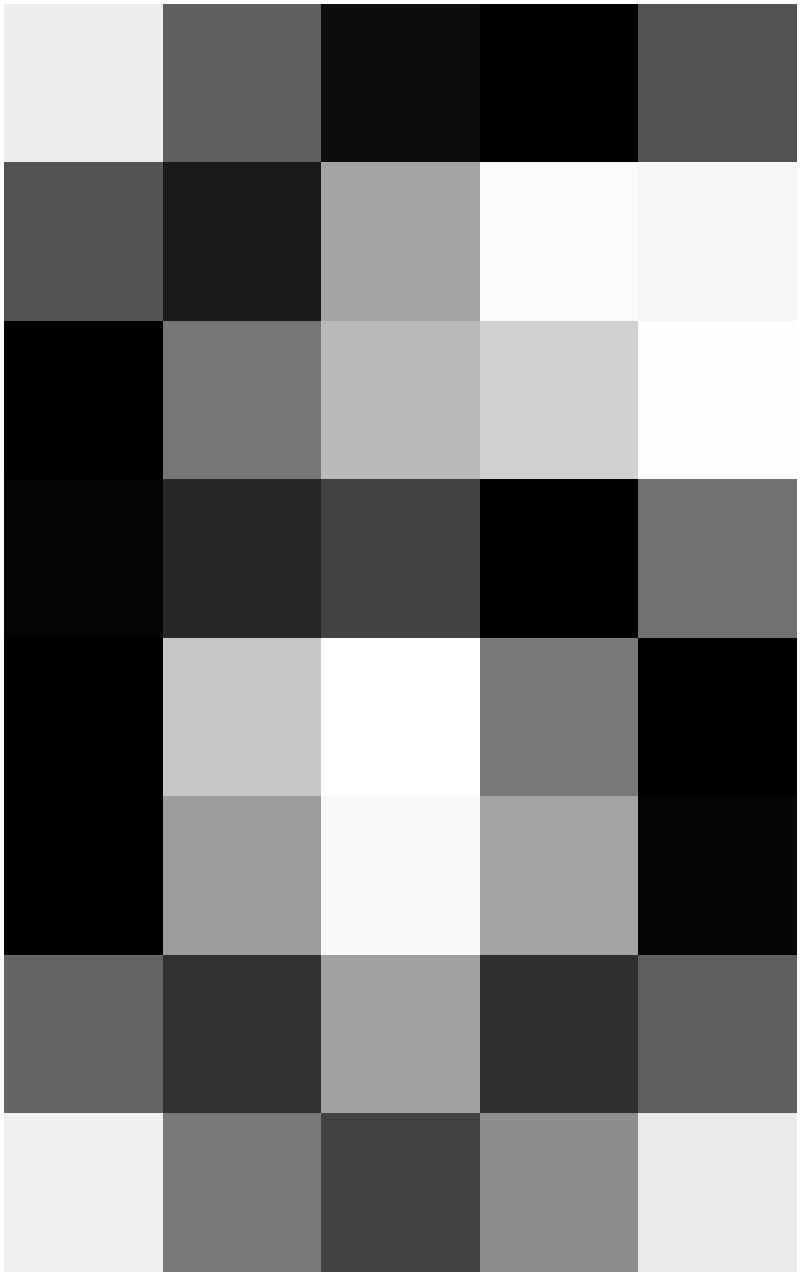


Pța Turghe-nevskaia

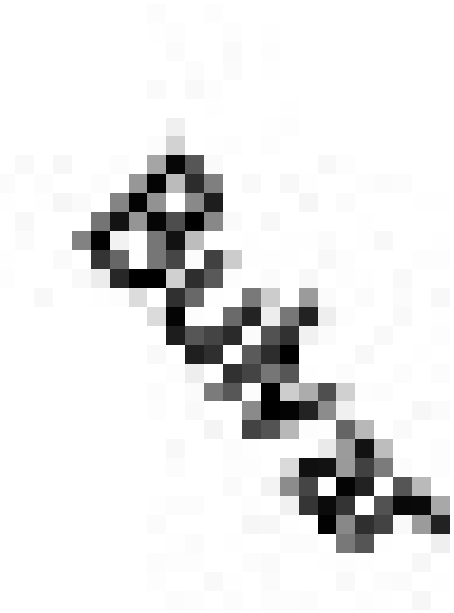
Gara Paveleţki

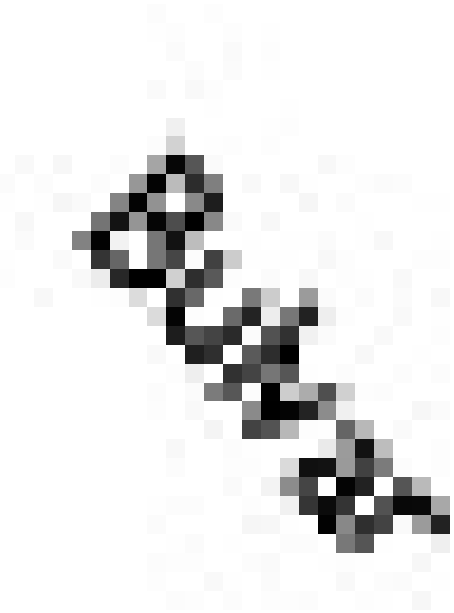


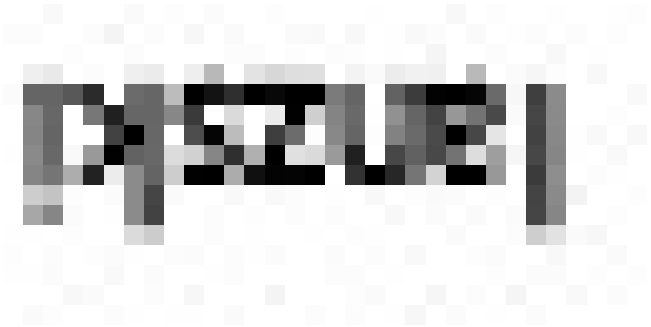




Acknowledgments







Harta 2. Centrul Moscovei, cu unele dintre principalele monumente și muzee

Capitolul 1

Testament

Cine dintre noi îl poate înțelege pe Pușkin? Îl știm pe Pușkin doar în traducere (...) și ne-au plăcut nuvelele sale mult mai puțin decât cele ale lui Nathaniel Hawthorne; și, evident, ne-am înșelat, căci, din cauza limitării impuse de limbă, am fost împiedicați să vedem ceva care este la fel de vădit pentru niște ochi descoperiți pe cât este diferența dintre un catâr și un câștigător la Derby.

(Rebecca West, 1941)

În 1925, criticul literar anglo-rus D.S. Mirsky a început să scrie Modern Russian Literature (Literatura rusă modernă), deschizând drumurile unei „foarte scurte“ introduceri publicate de Oxford University Press, referindu-se la Pușkin.

Este într-adevăr greu pentru un străin, poate imposibil dacă nu cunoaște limba, să creadă în măreția supremă a lui Pușkin în rândul scriitorilor ruși. Cu toate acestea, este nevoie ca el să accepte această opinie, chiar dacă nu este de acord cu ea. În caz contrar, orice idee pe care ar putea să și-o formeze despre literatura și civilizația rusă ar fi inadecvată și disproporționată în raport cu realitatea.

Șapte decenii mai târziu, Pușkin este încă recunoscut de compatrioții săi ca „geniul suprem“ între scriitorii ruși, iar acest lucru li s-ar putea părea straniu cititorilor străini. În afara granițelor țării sale, literatura rusă este asociată în primul rând cu proza, mai ales cu proza bogată în idei dedicată explorării unor dileme morale.

De la sfârșitul secolului al XIX-lea, Tolstoi și Dostoievski, autorii unor romane de mare întindere, au fost recunoscuți în rândul cititorilor

occidentali drept cei mai mari scriitori ai Rusiei. Romanul Război și pace al lui Tolstoi (1865–1869), care susține că ființele umane pot deține controlul asupra evenimentelor numai dacă își recunosc propria neputință, dar care insuflă individualitate într-o gamă vastă de personaje, se regăsește constant pe listele celor mai importante zece cărți ale tuturor timpurilor. Preocupările etice ale lui Dostoievski, cu precădere întrebarea legată de posibilitatea moralității într-o lume fără Dumnezeu, au anticipat unele dintre cele mai importante preocupări ale filosofiei moderne, de la Nietzsche la Sartre.

1. Portret al lui Aleksandr Pușkin

Portret al lui Aleksandr Pușkin de Vasili Tropinin (1827)

Novosti (Londra)

***

Acest portret al lui Aleksandr Pușkin (1799–1837), din 1827, realizat de Vasili Tropinin, un artist care era pictorul preferat al „clasei mijlocii“ din Moscova (comercianți de succes, funcționari publici și scriitori respectabili), este la prima vedere de o asemănare prozaică. Spre deosebire de un contemporan, Orest Kiprenski, care a pictat un portret romantic în toată regula al lui Pușkin, cu ochii îndreptați spre cer, cu brațele îndoite și statuia Muzei în spate, Tropinin îi oferă poetului doar un accesoriu „de scriitor“, foile pe care le ține sub brațul drept. În același timp, Pușkin este tratat diferit de ceilalți subiecți ai lui Tropinin. Eșarfa ponosită, înfășurată cu nonșalanță în jurul gulerului prost călcat, și unghiile lungi și murdare sugerează o nepăsare față de fleacuri precum înfățișarea exterioară; privirea piezișă exprimă abstractizare; iar astigmatismul lui vădit (abia sesizabil în majoritatea portretelor) implică existența unui conflict interior. Imaginea îl surprinde pe Pușkin în culmea celebrității. Simbol al tânărului sclipitor, chiar și într-o epocă în care precocitatea era luată ca de la sine înțeleasă (începuse să publice încă de când era elev al liceului din Țarskoe Selo, iar primele lucrări includ strălucitul poem epic satiric Ruslan și Ludmila, scris în adolescența târzie), Pușkin a obținut o notorietate cu atât mai mare când a fost exilat pentru nesupunere politică în 1820. Trăind în afara capitalei până în 1826, a rămas în centrul vieții literare: Prizonierul din Caucaz (1822), primele capitole din Evgheni Oneghin și poemele lirice din 1820–1825 au avut un uriaș succes literar și de public și au rămas un reper al realizărilor sale pentru mulți critici și cititori obișnuiți. La sfârșitul anilor 1820 și la începutul anilor 1830, situația lui Pușkin avea să devină din ce în ce mai dificilă ca urmare a supravegherii politice, a unei căsnicii zbuciumate și a unei relații problematice cu cititorii. Operele ulterioare, precum poemul narativ istoric Poltava (1828), au fost primite cu relativă răceală, iar ultimii ani din viața poetului, până la moartea în duel în ianuarie 1837, au fost marcați de o tot mai mare izolare personală și artistică. Dar între 1826 și 1830 a creat o serie de capodopere: multe dintre cele mai bune poeme lirice, primele experimente în proză publicate și câteva poeme narative remarcabile, precum și ultimele capitole din Evgheni Oneghin.

***

Pușkin nu a scris romane mari ca întindere și nici măcar nu pare deosebit de „rus“ din alte perspective, nici măcar la fel de „rus“ ca Turgheniev. Părinți și copii al lui Turgheniev (1862) are un personaj principal, Bazarov, a cărui obsesie legată de utilitatea socială (el insistă asupra faptului că disecarea broaștelor este superioară picturii în acuarelă) pare mulțumitor de stranie tocmai pentru că este atât de hiperbolică. Și decorul reședinței de la țară din roman este în același timp fermecător și exotic, cu amanta iobăgiță, câinii cu panglici și duelul provocat de o chestiune de onoare închipuită. Este ușor să trasăm o linie între Părinți și copii și piesele lui Cehov, dar mai dificil de observat este cum Evgheni Oneghin – cu digresiunile capricioase, tonul urban și ironic și aerul bizar de emoție reprimată – ar putea fi un precursor al Annei Karenina (1875–1877) lui Tolstoi sau al Idiotului lui Dostoievski (1868). Îmbinarea dintre umor și considerația melancolică potrivit căreia fericirea este cel mai evazivă tocmai când pare cel mai ușor de atins face romanul să pară mai degrabă un succesor al Persuasiunii lui Jane Austen. Cu siguranță, are o serie de urmași impresionanți în limba engleză – incluzând Lolita lui Nabokov și romanul în versuri despre San Francisco al lui Vikram Seth, The Golden Gate –, dar aceste texte conștiente de sine cu asupra de măsură sporesc convingerea cititorilor occidentali că Pușkin este special în termenii propriei culturi, presupus directe și spontane.

Totuși, toți marii scriitori ruși erau cititori împătimiți ai literaturii europene; chiar dacă au reacționat împotriva ei, au învățat și din ea. Anna Karenina poate fi, la un anumit nivel, o replică la Madame Bovary, dar există o legătură directă între o imagine menționată în paginile de început ale romanului lui Flaubert – pălăria hidoasă a lui Charles Bovary simbolizând viața măruntă observată doar de autor – și brusturele neînsemnat și încăpățânat pe care naratorul lui Tolstoi îl remarcă la începutul nuvelei Hagi Murad. În secolul al XVIII-lea, rușii erau bântuiți de temerea că literatura lor era prea imitativă, mult prea dominată de traduceri. Asemenea temeri au fost înlocuite în secolul al XIX-lea de mândria pentru realizările autohtone, dar receptivitatea la literaturile franceză, engleză, germană, spaniolă și italiană a continuat. Până și scriitori care aveau doar o cunoaștere limitată a limbilor occidentale au absorbit cu aviditate operele străine. Romanele lui Dostoievski i-au datorat la fel de mult lui Dickens, cât și lui Gogol, chiar dacă, în timpul vizitei lui din 1862, scriitorul a detestat Anglia reală, ceea ce

nu a făcut decât să-i confirme adulația pentru Dickens. După 1917, dragostea față de literatura străină a supraviețuit nu numai amărăciunii exilului, ci și izolării culturale îndurate de scriitorii care au rămas în Uniunea Sovietică. Admirația Annei Ahmatova pentru T.S. Eliot și pentru James Joyce și a lui Iosif Brodski pentru John Donne sunt doar două dintre legăturile mai cunoscute cu literatura occidentală; un exemplu mai neașteptat este entuziasmul Marinei Țvetaeva față de cel mai bine vândut romancier american, Pearl S. Buck.

Fără îndoială, toți comentatorii care au modelat opiniile cititorilor anglofoni privind literatura rusă nu erau conștienți de afinitatea artistică dintre tradiția „rusă“ și cea „occidentală“. Mulți dintre ei erau ei înșiși scriitori – într-adevăr, cele mai impresionante interpretări în engleză ale literaturii ruse au avut tendința de a fi mai degrabă literare decât critice. Nuvelele lui Cehov, în mod special, și-au lăsat amprenta asupra operelor unor scriitori de limbă engleză precum Katherine Mansfield, Elizabeth Bowen, Sean O'Faolain, Raymond Carver, Alice Munro, Richard Ford și William Trevor. Nuvelele lui Cehov au fost modele despre cum să creezi narațiuni de mici dimensiuni, care aproape că se sustrăgeau dinamicii intrigii și surprindeau întregul univers al unui personaj în câteva momente care erau atât exemplare, cât și evazive. Scrierile lui Cehov se armonizau de minune cu admirația anglofonă pentru virtuozitatea imperceptibilă. Dar dacă măreția în proză nu implică neapărat impresia că știi să scrii literatură, atunci unele dintre narațiunile lui Pușkin – Prizonierul din Caucaz (1822), Dubrovski (1832–1833) sau Fata căpitanului (1836) – sunt de natură să dezamăgească. Aici, intriga contează foarte mult, iar nevoia de a propune un final radical pare fundamentală. În plus, apropierea lui Pușkin de modele franceze (René de Chateaubriand, Adolf de Constant, poezia lui Parny și Lamartine) nu îi aduce nici un serviciu în cultura anglofonă, care, în mod tradițional, a echivalat faptul de a fi „francez“ cu a fi „demodat, superficial și pretențios“.

La drept vorbind, stranietatea lui Pușkin nu a fost resimțită doar de străini. Și comentatori ruși au remarcat acest lucru. Cei cu simpatii prooccidentale au considerat că este un semn al statutului unic al lui Pușkin ca persoană cu adevărat civilizată într-o societate de o înapoiere rușinoasă; pe de altă parte, pentru naționaliști a fost o tragedie menită să tragă un semnal de alarmă, un

simbol al înstrăinării intelectualilor de „poporul rus“. Filosoful Gustav Shpet, un adept târziu al slavofililor din secolul al XIX-lea (mișcare care a apărut în anii 1830 pentru a deplânge răul făcut culturii ruse prin occidentalizare), l-a considerat pe Pușkin „un accident“. Scrisul lui a fost „exact scrisul lui, scrisul unui geniu care nu a ieșit din spiritul național rus“. Dar, indiferent de sentimentele lor cu privire la manifestarea (sau nu) de către Pușkin a „spiritului național“, rușii îl recunosc unanim ca maestru al cuvântului. Merită să ne oprim o clipă pentru a ne gândi de ce.

Toate operele lui Pușkin, de la scrisorile cele mai intime și uneori șocant de directe, până la poemele cele mai meditative, rezervate și lirice, exemplifică mai ales două caracteristici care au o greutate deosebită în cultura literară rusă, chiar dacă nu sunt în nici un caz unice pentru aceasta. Prima este o sensibilitate intensă la registrul stilistic, la conotațiile cuvintelor. Această sensibilitate se bazează mai ales pe opoziția dintre cuvintele derivate din slavona bisericească, limba liturgică a ortodoxiei ruse, și cele de origine rusă autohtonă. Zlatîi și zolotoi pot fi traduse doar prin „de aur“, mladîi și molodoi doar prin „tânăr“, chiar dacă cuvintele sunt la fel de diferite în privința asocierilor precum cuvintele „din piele“ și „piele“, „povară“ și „greutate“. Poezia lui Pușkin este sofisticată prin îmbinarea dintre aceste niveluri stilistice și multe altele. De asemenea, este subtil în exploatarea trăsăturilor sale formale – metrică, asonanță și aliterație. Un nivel extraordinar de densitate stilistică este contrabalansat de un nivel de comprimare care exploatează la maximum resursele oferite de gramatica rusă, care permite o elipsă mult mai mare (omisiunea cuvintelor pe care un cititor ar putea să le completeze prin inferență) decât este, de obicei, posibil în alte limbi. Poezia lui Pușkin funcționează atât cu, cât și împotriva normelor literaturii ruse. Împărtășește caracterul ludic și aventuros al tuturor scrierilor remarcabile în limba rusă, dar, în același timp, păstrează un control hotărât asupra expansiunii retorice, firești pentru o tradiție literară în care repetiția creativă, așa-numita „țesătură de cuvinte“, este mai degrabă căutată activ decât evitată – după cum ea tinde să fie evitată în folosirea oficială a englezei britanice sau americane, spre deosebire de engleza irlandeză, africană, britanică sau americană vernaculară. Acest sentiment de a lucra împotriva normelor lingvistice este unul dintre motivele pentru care criticul și teoreticianul rus Roman Jakobson a afirmat

că cititorii moderni care își doresc să îl înțeleagă pe Pușkin „trebuie să abandoneze complet criteriile estetice obișnuite“. Așadar, se poate spune despre Pușkin ce a spus dramaturgul Sheridan în privința lui Horațiu: „Pentru a reda sensul literal, ar trebui să folosim versificația“. Dar parafrazele metrice ale lui Pușkin sună mai degrabă ca opera unui poet uitat de secol XIX:

The woods have doff'd their garb of purply gold;

The faded fields with silver frost are steaming;

Through the pale clouds the sun, reluctant gleaming,

Behind the circling hills his disk hath roll'd.[1]

Această versiune a versurilor de început din „19 octombrie 1825“, poem tradus de Thomas Budge Shaw, profesor de engleză la liceul din Țarskoe Selo (școala pe care a urmat-o Pușkin) în anii 1840, a fost foarte apreciată la vremea sa. Dar acum sună insuportabil de demodat. Nu este vina lui Shaw. El este de o strictețe exactă în termeni de metrică; chiar dacă a inventat expresii precum pale clouds („nori palizi“) și steaming frost („o brumă aburindă“), el urmărește îndeaproape și sensul în limba rusă, ceea ce este o realizare. Problema este că gustul lingvistic s-a schimbat în lumea anglofonă, ceea ce nu s-a întâmplat în Rusia. Deși stilul lui Pușkin din acest fragment are un formalism care amintește de elegiile din secolul al XVIII-lea, cuvintele rusești redate prin hath roll'd („rostogolește“) sau doff'd („își scoate“) sunt încă un standard în vorbirea colocvială, care nu a fost pus la naftalină de secole întregi în care nu au mai fost folosite. Purply-gold („Aur purpuriu“) este o redare convingătoare a adjectivului emoțional și foarte colorat bagrianîi („stacojiu“: cuvântul bagrianița este folosit și pentru brocartul din mătasea de această culoare), dar le provoacă dispepsie cititorilor anglofoni de poezie care au consumat (cum este cazul multora) criticile lui T.S. Eliot la adresa poetizării elevate. Având în vedere că frazele care îi impresionează cel mai mult pe cititorii de limbă rusă sunt cel mai probabil de natură să li se pară vorbitorilor de engleză deosebit de caraghioase sau lipsite de gust, rezultă că traducerile admirate de vorbitorii

nativi de rusă tind să nu aibă succes la vorbitorii nativi de engleză și invers. Este puțin probabil ca traducătorii anglofoni care au urmat sfaturile lui Iosif Brodski și l-au redat pe Mandelștam în maniera poemelor târzii ale lui Yeats să se bucure de stima călduroasă a contemporanilor. Chiar dacă Pușkin (ca în cazul lui Rabelais și a lui Urquhart) a fost tradus de un contemporan strălucit, traducerea li s-ar părea probabil dezamăgitoare cititorilor moderni. Reacția Rebeccăi West, folosită ca epigraf al capitolului, simbolizează frustrarea celor care au încercat să îl citească pe Pușkin în engleză și nu au reușit să îl înțeleagă.

Dar nu ar trebui să fim prea melodramatici în această privință. Sentimentele pioase despre intraductibilitatea lui Pușkin par a fi o cerință de gen în fiecare lucrare de introducere închinată scriitorului: ele sunt la fel de adevărate, dar și la fel de false precum platitudinile care se spun despre poezia care se pierde în traducere. Cu siguranță, Pușkin este ideal de citit în rusă, la fel cum Eschil este în greacă sau Dante în italiană. Dar este mai bine să îi citim pe acești scriitori în traducere decât să nu îi citim deloc. Și, după cum o dovedesc limpede cazurile lui Shakespeare în rusă sau al lui Dostoievski în engleză, marii scriitori sunt cel mai bine slujiți de o abundență de traduceri. Diversitatea unui scriitor devine limpede numai dacă întreaga sa gamă de opere este disponibilă. Cel puțin până în anii 1990, când au început proiecte de traducere mai ambițioase, Pușkin în engleză însemna Evgheni Oneghin, plus câteva poezii de dragoste celebre – „Îmi amintesc un minunat moment“ (1825), „Eu te-am iubit“ (1829), „Pe dealurile Gruziei“ (1829). El a fost perceput ca un fel de Byron rus, chiar dacă mare parte din versurile sale sunt mult mai aproape în spirit de Pope sau mai degrabă de Shelley, Blake, Wordsworth sau chiar Burns. Cu cât există mai multe traduceri, cu atât cititorii au șanse mai mari să găsească, într-o poezie sau alta, ori într-o versiune sau alta a aceluiași poem, „sensul descoperirii“, care este (după cum a susținut scriitorul italian Italo Calvino) unul dintre cele mai importante motive pentru a citi un scriitor clasic.

Acest „sens al descoperirii“ nu se simte neapărat când textul se citește cu ușurință în engleză. Versiunea lui Ted Hughes a poemului romantic „Prorocul“ (1827) al lui Pușkin folosește ciocniri dure de consoane care nu se regăsesc în versiunea originală, precum și renunțarea la rimă. Dar

folosirea unei maniere dure, abrazive este probabil singura prin care forța mitică a credinței lui Pușkin în harul mesianic al poetului (o noțiune cu care un public anglofon nu se simte imediat comod) ar putea fi surprinsă în engleza anilor 1990. Versiunea adnotată în proză a lui Evgheni Oneghin, realizată de Nabokov, mai degrabă un supliment al textului lui Pușkin decât o „traducere“ autonomă în sens obișnuit, ilustrează o altă manieră de a proceda, conform căreia transpunerea este intenționat inadecvată originalului, astfel încât să lase intactă integritatea acestuia din urmă.

Propria mea traducere a poemului lui Pușkin din 1836 „Mi-am ridicat un monument“ de mai jos se încadrează în această a doua tipologie – voit literală, fără a avea pretenția de a fi un poem independent. Este aproape pe jumătate mai scurtă din perspectiva numărului de cuvinte, un rezultat inevitabil al faptului că, în medie, unitățile de cuvinte sunt mai lungi în rusă decât în engleză. Prin urmare, engleza pare mult mai bogată în cuvinte decât rusa. Deși anumite aliterații s-au păstrat (din pură întâmplare), metrica, folosind al patrulea vers prescurtat în fiecare strofă pentru a puncta măreția primelor trei, nu. Există și unele probleme cu vocabularul. Splendidul cuvânt podlunnîi devine sublunar, un cuvânt care sună ca un citat dintr-un raport de la NASA; termenul nerukotvornîi (grecescul acheiropoietos), aplicat unei icoane făcătoare de minuni, trebuie parafrazat. Cu toate acestea, traducerea atrage atenția asupra unora dintre problemele ascunse într-un poem atât de antologizat și învățat pe de rost în rusă, încât subtilitatea ei se atenuează. Și chiar dacă engleza curentă nu poate exprima modul în care Pușkin își orchestrează temele din punct de vedere lingvistic – cu un accent pus pe litera „p“ pentru a sublinia motivul măreț al supraviețuirii postume – dramatismul piesei se păstrează încă.

„Cioplit-am, nu cu mâna, un monument“

Exegi monumentum

Cioplit-am, nu cu mâna, un monument spre care

Vor fi cărări bătute întruna de popor;

Mai sus decât columna lui Alexandru,-n zare

Se va-nălța triumfător.

Nu, n-am să mor cu totul, și sufletu-mi în liră,

Lăsând în țărnă trupul, va dăinui mereu;

Cât timp poeți pe lume cântările-și resfiră

Slăvit socot să fiu și eu.

M-or pomeni-n Rusia cea mare, pân' departe,

Nenumărate graiuri pe mii și mii de buze,

Vlăstare de slavi, mândre, calmâci din zări deșarte,

Fineji și seminții tunguze.

Am deșteptat în inimi, cu lira-mi, bunătatea,

De-aceea de popoare mult timp voi fi iubit,

În veacul meu cel crâncen slăvit-am libertatea

Și mila pentru cel lovit.

O, muză, de porunca lui Dumnezeu ascultă!

Să nu râvnești răsplată, de-obidă și n-ai teamă;

Nu-ți pese de elogiu, nu-ți pese de insultă,

Și nu-i lua pe proști în seamă![2]

„Monument“ (pentru a adopta titlul atașat în mod obișnuit poeziei, deși greșit) oferă nu doar un sentiment al „descoperirii“, ci și ceva la fel de important într-un text „clasic“, ceea ce Calvino numește „senzația de a reciti

ceva ce am mai citit înainte“. Aceasta se datorează parțial faptului că poezia lui Pușkin în sine este o traducere sau o imitație liberă a unei ode scrise de Horațiu, după cum o arată limpede citatul în latină „Exegi monumentum“. „Monument“ se bazează și pe o imitație anterioară a lui Horațiu de către marele poet din secolul al XVIII-lea Gavrila Derjavin. Poezia lui Derjavin era atât o versiune literală a lui Horațiu, cât și o versiune literală a motivului statuii: monumentul lui Derjavin nu are nimic vaporos sau mistic, dar este „mai tare decât toate metalele și mai înalt decât piramidele“. Pe de altă parte, poezia lui Pușkin este provocator de imaterială: monumentul din versul „Cioplit-am, nu cu mâna, un monument“ nu este, din anumite puncte de vedere, deloc un monument.

În anumite privințe, această idee a unei opere de artă despre imposibilitatea realizării unei opere de artă pare mai caracteristică secolului XX decât începutului de secol XIX, pare mai curând modernistă decât romantică. Dar multe alte teme și motive din poezia lui Pușkin – de exemplu, ideea supraviețuirii demne în fața unei „epoci crude“ – evocă idealurile iluministe ale civilizației în a căror existență abstractă Pușkin credea cu înflăcărare, chiar dacă propria viață i-a oferit puține șanse de a le trăi concret. Iar tema permanenței artei este comună acestui poem și Sonetului 55 al lui Shakespeare, de asemenea scris sub o monarhie care se preamărește pe sine („Nici marmori, nici morminte princiare/Nu vor trăi cât versul meu puternic...“), în timp ce unele expresii din „Monument“ exploatează finalul Metamorfozelor lui Ovidiu, făcând aluzie la îndelungul devotament al lui Pușkin față de Ovidiu, alt poet exilat de un conducător capricios.

În termenii lui Calvino, „Monument“ nu este un clasic chintesențial doar din cauza familiarității sale provocatoare, ci și pentru că „ni se dezvăluie ca purtând aura interpretărilor anterioare“. Cel mai adesea, poemul este înțeles ca testament poetic al lui Pușkin. Este doar una dintre cele câteva poezii care au supraviețuit în întregime din anul 1836, ultimul an de viață al lui Pușkin, o perioadă în care existența sa a devenit aproape insuportabilă din cauza problemelor financiare, a eforturilor de a-și lansa noul jurnal literar, Contemporanul, și a grijilor provocate de zvonurile persistente privind infidelitatea soției sale Natalia – zvonuri care aveau să ducă la moartea lui Pușkin într-un duel în ianuarie 1837, la vârsta de numai 37 de ani.

Referințele la „țărnă“ și „a dăinui“ pot fi asociate cu contemplarea emoțională a scenelor din cimitir care reapar obsesiv în scrierile lui Pușkin încă de la finele anilor 1820. Din această perspectivă, faptul că icoana lui Hristos nefăcută „de mâna omului“ era așezată, conform tradiției, pe mormintele rusești este cu siguranță relevant.

Totuși, faptul de a vedea „Monument“ ca un fel de „bilet de sinucidere poetic“ ridică întrebarea în ce măsură Pușkin și-a prevăzut sau și-a dorit propria moarte iminentă. De asemenea, această perspectivă ignoră îndelungata sa fascinație pentru tema monumentului și, la un nivel mai abstract, ceea ce specialistul american în Pușkin David Bethea a numit „potențialul său pentru o biografie creatoare“ sau crearea conștientă a miturilor autobiografice. Aceste mituri au fost întotdeauna subtile și multidimensionale, iar „Monument“ nu este nici pe departe un poem direct. Pușkin vrea oare să sugereze că doar un alt poet îi va înțelege cu adevărat opera? Trimiterea la „Columna lui Alexandru“ (monumentul dedicat lui Aleksandru I, conducătorul forțelor ruse victorioase împotriva lui Napoleon) este oare menită să contrapună artefactul verbal miraculos monumentului inert, construit cu daltă, scripete și mistrie, menit să preamărească un conducător în fața posterității? (Întrucât nu se folosește termenul comun de „Coloana lui Alexandru“, Pușkin s-a referit probabil la Farul din Alexandria – pentru a sugera că poezia sa va fi a opta minune a lumii.) Și în ce mod mândria lui Pușkin de a se adresa unei întregi națiuni este compatibilă cu erudiția profundă a acestui poem, al cărui caracter aluziv continuă să îi uimească pe comentatori?

La aceste întrebări se poate răspunde în nenumărate moduri. Un sondaj asupra felului în care „Monument“ a fost interpretat în diferite epoci din istoria Rusiei – ca evocare profetică anticipând cultura literară stalinistă, ca protest îndurerat și furios al unui scriitor martirizat, ca mesaj codat de la poet la poet, chiar și ca parodie – ar face cel puțin tot atâta lumină asupra schimbării valorilor în cultura rusă pe cât ar face asupra sensului poemului în sine. Dar importanța „Monumentului“ trece dincolo de ce a însemnat pentru fiecare critic literar sau chiar pentru scriitori. În doar cinci strofe și douăzeci de versuri, poemul invocă șapte teme de rezonanță universală în cultura rusă din secolele XIX și XX. Acestea sunt: monumentele dedicate

unor personaje celebre ca expresii ale puterii de stat și ale autorității culturale; „monumentul“ scriitorului, în sensul reputației sale postume; alți scriitori drept cititori ideali ai scriitorului; rolul unui scriitor ca învățător al națiunii sale; scriitorul ca membru al înaltei societăți; rolul jucat de literatură în colonizarea sau în civilizarea națiunilor barbare; relația dintre scris și experiența religioasă. Aceste „indicatoare“ spre diferite teme din cultura literară rusă, spre idei și probleme care au fost de o importanță nestrămutată în activitatea succesorilor lui Pușkin, au fost folosite pentru a orienta călătoria pe care o propune această carte.

A urma acest itinerar nu înseamnă a ne asuma credința, exprimată de fiecare dată când rușii se adună pentru a celebra o aniversare, că „Pușkin este totul“. Laconismul și luciditatea celebrate de Pușkin au reprezentat doar una dintre direcțiile din cultura literară. Mulți dintre succesorii săi nu au fost inspirați de precizia sa perfect șlefuită, ci mai curând de convențiile diferite și, în anumite privințe, antagonice ale predicilor medievale sau ale odelor în versuri din secolul al XVIII-lea; alții au nesocotit cultura scrisă în favoarea folclorului și a culturii populare. Cu toate acestea, o analiză în cunoștință de cauză a modului în care a lucrat Pușkin (chiar dacă a fost urmată de o repudiere) a fost adesea sau chiar de obicei punctul de plecare al autorilor care i-au urmat. Iar simplul motiv al „mitului lui Pușkin“, comemorarea obsesivă a scriitorului în piatră și bronz, dar și în cuvinte, muzică, teatru sau film, a făcut aproape inevitabilă asumarea unui angajament față de el. Pușkin este o prezență istorică relativ recentă, iar viața sa, spre deosebire de cea a lui Shakespeare, este bine documentată în termeni de evenimente, dacă nu în termeni de motivație. Prin urmare, a devenit greu de realizat o separare între procesul de rememorare a istoriei personale și celebrarea poetului național al Rusiei, a cărui prezență a dominat copilăria rușilor educați de la finele secolului al XIX-lea. Astfel, cel mai bun loc de unde să pornim în analiza noastră este locul de unde au făcut-o ei: de la un monument.

Pădurea-și scoate vălul ruginit, Sclipesc arginții brumei pe câmpie, Iar ziua, tot mai rece, mai târzie, Tot mai cu grabă trece-n asfințit. – Traducere de Andrei Lupan (n.red.)

Traducere de E. Bucov (n.trad.)

Capitolul 2

„Cioplit-am, nu cu mâna, un monument“

Monumente și culte ale scriitorului

Cum să pot vorbi despre Pușkin? Un pigmeu care merge călare pe un uriaș.

(Andrei Bielîi, 1925)

Poeta Marina Țvetaeva s-a numărat printre rușii al căror prim contact cu Pușkin s-a realizat printr-un monument. În copilărie, în anii 1890, dădaca o ducea adesea în plimbare „la Pușkin“, adică la statuia lui Pușkin situată pe centura interioară de bulevarde care înconjurau centrul vechi al Moscovei. „Un bărbat negru mai înalt și mai negru decât oricine altcineva“, el a marcat „finalul și pecetluirea“ tuturor plimbărilor ei din copilărie.

2. Statuia lui Pușkin, Piața Pușkin, Moscova (A.M. Opekușin, 1880). Mult iubită de rușii obișnuiți, statuia este mereu împodobită cu flori: Lev Tolstoi, care credea că îl făcea pe Pușkin să arate ca un valet care anunță „Cina este servită“, exprima, ca de obicei, o perspectivă incendiară.

Statuia lui Pușkin, Piața Pușkin, Moscova (A.M. Opekușin, 1880)

Catriona Kelly

Statuia îl reprezintă pe Pușkin cu capul plecat și cu mâna la inimă, postura și expresia de o concentrare aprigă de pe chipul lui sugerând că este cuprins de inspirație. Este o imagine chintesențial romantică a „improvizatorului“ și „visătorului“, pe care poetul însuși a evocat-o în nuvela Nopți egiptene (1833). În aceasta, un vizitator străin neîngrijit și de joasă speță venit la Sankt-Petersburg este rugat să participe la un fel de joc literar de salon. Doamnele și domnii notează teme pe foi, teme care sunt mai apoi puse într-o urnă, iar vizitatorul folosește urna ca un fel de tombolă norocoasă, extrăgând foile de hârtie pentru a vedea despre ce subiect trebuie să creeze un poem. Subiectul pe tema căruia trebuie să improvizeze se dovedește a fi Cleopatra și iubiții ei:

Dar acum improvizatorul simți apropierea zeului său... Le făcu semn muzicanților să înceapă să cânte... Chipul îi deveni îngrozitor de palid și începu să tremure de parcă avea friguri; ochii îi străluceau cu o înflăcărare stranie; își trecu o mână prin părul negru, făcându-l să i se ridice până în vârfuri, și își șterse broboanele de sudoare de pe fruntea înaltă (...) apoi făcu brusc un pas înainte și își încrucișă mâinile la piept (...) muzica se opri (...). Începuse improvizația.

Aici vedem un artist prins în ghearele unei crize acute de inspirație romantică. Totuși, nu este înțelept să presupunem că acest pasaj reprezintă un fragment de autobiografie ascunsă. Cu siguranță, în Nopți egiptene nu există nici o invitație explicită de a pune acest mit puternic al creației de inspirație divină pe seama unui Pușkin biografic. Iar schițele poetului relevă că operele sale, departe de a fi scrise dintr-o suflare, erau intens și repetat șlefuite înainte de a-și găsi forma finală. Efectele sonore sofisticate la care năzuia Pușkin necesitau efort, deși sarcina complexă a adresării directe, evitând totodată monotonia excesivă, însemna că articularea temei sau a argumentului unui poem devenea tot mai aluzivă în versiunile succesive. Dar legenda poetului ca visător suscită o fascinație profundă: Pușkin meșteșugarul migălos părea mai puțin atrăgător decât Pușkin geniul plin de viață, ale cărui idei erau inspirate de Dumnezeu. Scriitorii ruși care i-au urmat, inclusiv Ahmatova și Nabokov, au lucrat adesea mai degrabă cu creionul și guma decât cu stiloul, astfel încât primul, al doilea și cel de-al patruzeci și patrulea gând al lor să nu fie acaparate de decepții postume și de

interogări științifice intruzive. Pentru a relua cuvintele poetei Elena Schwarz (n. 1948): „Nu există variante. Eu scriu un poem în bloc. Nu sunt un cal de bătaie. De obicei, fac toată munca de creație în baie“.

Dacă imaginea aleasă pentru statuie face dovada influenței permanente a romantismului asupra culturii literare ruse, construcția statuii a reprezentat o etapă importantă în instituirea cultului lui Pușkin, comparabilă din multe puncte de vedere cu cultul lui Shakespeare în Anglia. Reflectat mai întâi în festivitățile organizate cu ocazia aniversării a șaptezeci de ani de la nașterea poetului în 1879–1880, cultul s-a intensificat odată cu festivitățile centenarului din 1899 și cu celebrarea a o sută de ani de la înființarea școlii lui Pușkin, liceul Țarskoe Selo, în 1911, ceea ce a dus nu numai la dezvelirea de statui și de plăci comemorative, ci și la crearea de poezii, discursuri omagiale și tablouri. Printre acestea din urmă, remarcabil este un amplu efort al lui Ilia Repin, primul pictor istoric al epocii. Acesta evocă un moment celebru din 1815, când se spune că recitarea de către Pușkin a propriului poem „Amintiri din Țarskoe Selo“ l-a determinat pe poetul neoclasic mai în vârstă Gavrila Derjavin să îl proclame succesor. Repin surprinde scena ca pe o – nici mai mult, nici mai puțin – icoană laică. Postura lui Pușkin și contrastul dintre strălucirea sa tinerească și veneratul Derjavin se bazează pe imagini ale reprezentării lui Hristos în Templu, la numai 12 ani, care îi uimește pe înțelepți cu felul cum stăpânește dezbaterea teologică. Dar expresiile de pe chipurile ascultătorilor – cu excepția lui Derjavin, care se întinde spre Pușkin – sunt caricaturi ale lăcomiei, egoismului și prostiei și sunt preluate din redările flamande și olandeze ale batjocoririi lui Hristos. Ele sugerează prezența unui alt mit puternic, anume cel al distrugerii talentului artistic din cauza neînțelegerii ostile a celor puternici.

Pe lângă importanța dobândită în operele sculptorilor, scriitorilor și pictorilor, cultul lui Pușkin a cunoscut, până în anii 1880, o dezvoltare comercială, așa cum putem vedea azi la Stratford-upon-Avon sau Haworth. Desigur, nu existau covorașe de masă cu Prizonierul din Caucaz, căni cu Evgheni și Tatiana sau biscuiți cu Fântâna din Bahcisarai, dar existau stilouri Pușkin, ambalaje de ciocolată Pușkin, cutii de trabucuri Pușkin și chiar sticle de vodcă Pușkin. Mulți scriitori și critici profesioniști, care preferau să vadă literatura rusă ca fiind complet separată de piață, au fost șocați și dezgustați

de comercializarea lui Pușkin. Părea unul dintre nenumăratele simptome ale unei culturi care se afla sub amenințarea valorilor comerciale. Pentru Sigismund Librovici, care a publicat un album cu portretele lui Pușkin în contextul aniversării din 1889, „profanarea scumpelor trăsături ale poetului“ era o ilustrare a modului în care, „în cuvintele lui Weile, publicitatea nu cunoaște limite, respect, nu onorează nici prieteni, nici relații și exploatează totul și orice în propriile scopuri“.

Antipatia scriitorilor ruși față de spiritul comercial a fost o con-stantă a culturii secolului al XIX-lea și la început de secol XX; avea să reverbereze, de exemplu, în reproșurile fulminante ale lui Nabokov aduse jazzului și reclamelor din reviste și, la modul cel mai creativ, în fascinația dezgustată a lui Humbert Humbert față de cultura populară americană, așa cum era ea înfățișată în Lolita. Paradoxal, uneori scriitorii cei mai avangardiști și radicali politic erau cei care reacționau cel mai puțin alergic la presiunile comerciale. Când, la jumătatea anilor 1920, Maiakovski a făcut turul Rusiei susținând recitaluri de poezie, era mai mult decât pregătit să-i mustre pe directorii de librării pentru atitudinea apatică pe care o afișau față de vânzarea cărților sale. Centralizarea culturală din Uniunea Sovietică după 1932 a ridicat la rang de dogmă oficială asocierea dintre cultura comercială și standardele scăzute. A devenit motiv de mândrie faptul că bunurile culturale (cărți, tablouri, concerte, balet) se situau peste valorile pieței și erau disponibile la prețuri mici pentru toată lumea.

Cu siguranță, mijloacele de producție culturală, spre deosebire de cele de producție industrială, nu au fost niciodată complet naționalizate. Editurile aparțineau statului, dar era nevoie să se achiziționeze mașini de scris, hârtie, stilouri și caiete; ziarele acceptau articole de la scriitori care nu erau membri ai Uniunii Scriitorilor; roialitățile se plăteau în continuare și existau încă drepturi de autor, chiar dacă într-o formă restrânsă. Dar sensibilitatea culturii la forțele pieței a fost redusă semnificativ. Roialitățile autorilor depindeau mai degrabă de prestigiu (a se citi faptul de a fi pe placul autorităților de partid) decât de numărul de exemplare vândute; se plăteau sinecuri unor figuri consacrate care erau membri ai Uniunii Scriitorilor, fără a ține cont cât de bine sau chiar cât de mult scriau. Iar comemorarea autorilor importanți a fost întotdeauna de un gen „cultivat“ (pentru a folosi termenul sovietic),

adică plănuită într-o manieră despre care se putea considera că avea o contribuție în îmbunătățirea intelectuală a maselor. Un exemplu era un set de cărți poștale destinate celor care abandonau școala și care îl afișau pe poet lângă un glob, câteva insigne de pionieri și membri ai Comsomolului și operele complete ale lui Lenin. Era posibil să cumperi un bust al lui Pușkin, un monument al lui Pușkin în miniatură sau o ciocolată marca Poveștile lui Pușkin, dar tricouri cu Pușkin sau benzi desenate cu Evgheni Oneghin nu erau de vânzare. Pe de altă parte, s-au publicat ediții ieftine ale lucrărilor lui Pușkin pentru lecturi private și predarea în clasă și s-au ridicat statui prin toată Uniunea Sovietică... fiecare loc unde Pușkin fusese în vizită o după-amiază avea cel puțin un bust. Muzeele s-au înmulțit pretutindeni: practica a fost satirizată în povestirea „Pușkin“ (1927) a lui Mihail Zoșcenko, al cărei narator este incapabil să găsească un loc în Leningrad din care să nu fie evacuat scurt pentru a se mai înființa încă un „muzeu de apartament“.

3. Sticlă de vodcă de forma lui Pușkin, realizată pentru a marca centenarul poetului, în 1899. La drept vorbind, asemănarea este aproximativă, dar folosirea faimoaselor trăsături ale lui Pușkin pentru a promova produse de consum i-a înfuriat pe cei mai înflăcărați admiratori ai poetului, chiar dacă (precum în cazul obiectului reprezentat aici) poetul însuși le-ar fi consumat cu entuziasm.

Sticlă de vodcă de forma lui Pușkin

S. Librovici, Pușkin v portretah: Istoria izobrajenia poeta v jivopisi, graviure, i skulpture (Sankt-Petersburg, 1890); Taylor Institution, Oxford

Comemorarea altor scriitori, chiar dacă niciodată la o scară atât de amplă ca a lui Pușkin, a fost încurajată și de statul sovietic. În 1954 s-a deschis un muzeu în casa lui Cehov din Moscova; Leningradul a dobândit un muzeu Nekrasov în 1946 și un muzeu Dostoievski în 1971 (întârzierea în deschiderea celui din urmă a reflectat oprobriul autorităților sovietice față de autor de la finele anilor 1920 până la mijlocul anilor 1950). S-a stabilit o ierarhie a comemorării: plăci comemorative pe fațadele fostelor locuințe pentru toți scriitorii remarcabili, apartamente memoriale pentru cei din eșalonul doi și trei, dar statui doar pentru scriitorii de cel mai înalt nivel. La Moscova, de exemplu, existau statui ale lui Dostoievski (1918), Gogol (1952, înlocuind o statuie anterioară), Aleksandr Ostrovski (1929), Gorki (1951) și Tolstoi (1956). Printre scriitorii sovietici onorați asemănător se mai numărau Maiakovski (1958), A.N. Tolstoi („contele sovietic“, a cărui statuie a fost ridicată în 1957) și Aleksandr Fadeev (secretar general al Uniunii Scriitorilor Sovietici pentru multă vreme, care s-a sinucis după denunțarea lui Stalin de către Hrușciov în 1956; monumentul său a fost înălțat în 1972). Printre scriitorii care au avut parte de „apartamente-muzeu“ se regăseau, pe lângă autorii menționați, romancierul sovietic Nikolai Ostrovski, autorul romanului Așa s-a călit oțelul (1935). Plăcile memoriale sunt prea numeroase pentru a fi enumerate.

Un alt tip de gest onorific mai macabru – ce evidențiază importanța cultului morții pentru statul sovietic – era exhumarea scriitorilor celebri din locurile lor inițiale de odihnă. Scoși din mormintele familiilor, ei erau îngropați în cimitire-panteon pentru personalități, mai ales pe „aleile literare“ din Leningrad. (În mod interesant, Pușkin a fost cruțat de această ofensă, poate din cauza dezgustului răsunător față de cimitirele urbane pe care l-a exprimat în unele dintre poemele sale târzii. Osemintele lui au rămas în mănăstirea Sviatogorsk, lângă proprietatea familiei lui din Mihailovskoie, în nord-vestul Rusiei, în timp ce soției sale Natalia i s-a îngăduit să își continue somnul de veci lângă cel de-al doilea soț în cimitirul de lângă mănăstirea Aleksandr Nevski din Leningrad–Sankt-Petersburg.)

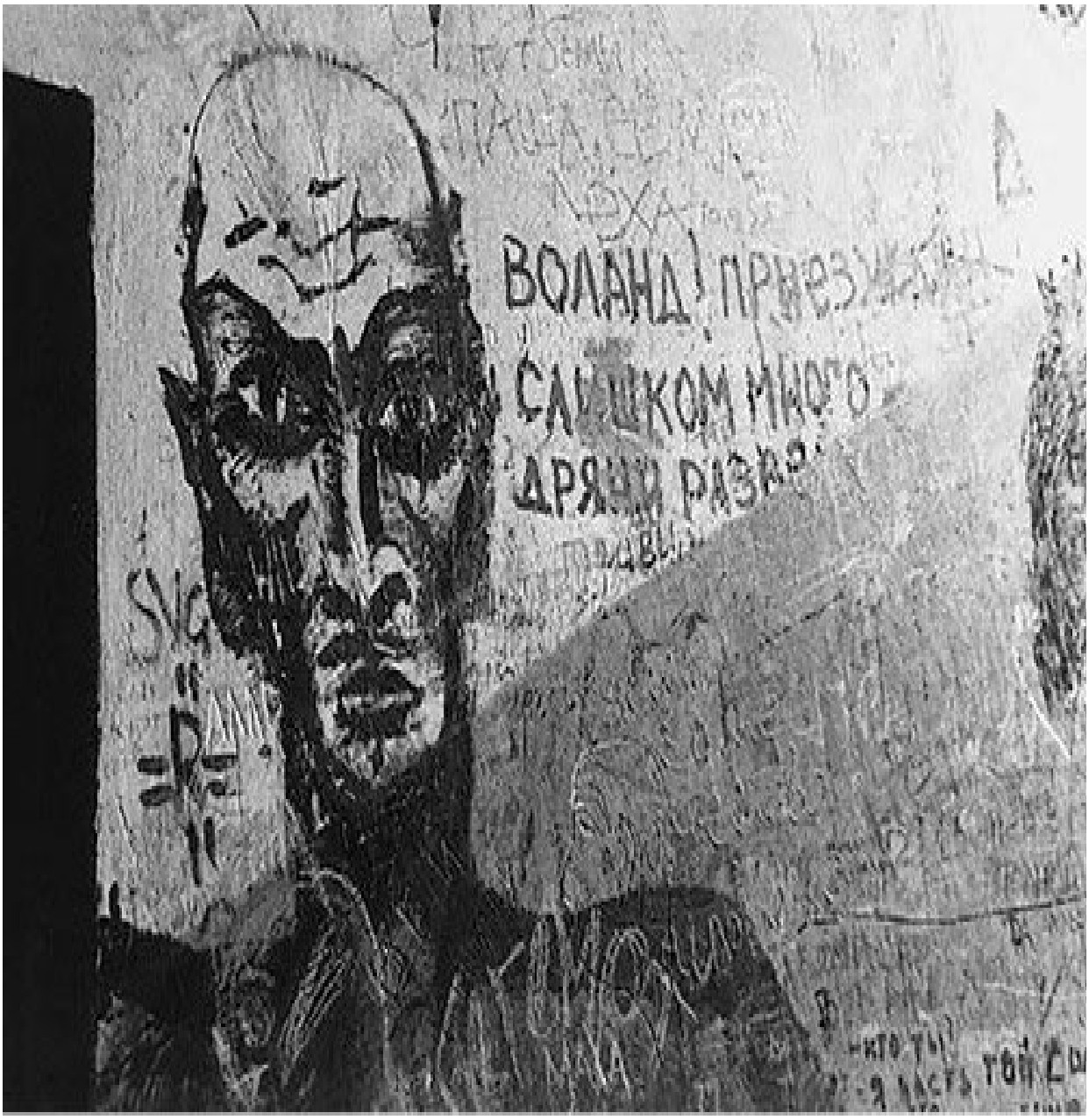
Există o legătură evidentă între modul de a trata rămășițele scriitorilor și „translația“ sau aducerea într-un sit nou a moaștelor, ceea ce a fost un pas necesar pentru crearea cultului unui sfânt ortodox. Evlavia față de scriitori a fost o formă de religie seculară, iar materialismul care era o dogmă centrală a marxism-leninismului s-a exprimat cu hotărâre nestrămutată asupra faptului că monumentele trebuiau să păstreze efectiv țărâna celor trecuți în neființă. Legătura dintre religie și literatură a fost evidențiată și de pregătirile pentru jubileul din 1937, descrise în prealabil de ziarul Izvestia: „Un portret uriaș al lui Pușkin citindu-și poemele va fi amplasat în vârful clopotniței fostei mănăstiri de maici Strastnoi. Fațada mănăstirii va fi acoperită cu un panou măreț care ilustrează o demonstrație a tinerimii sovietice, iar cei care mărșăluiesc vor fi reprezentați purtând cărți ale lui Pușkin și portrete ale conducătorilor“. Mănăstirea Patimile lui Hristos (semnificația numelui Strastnoi) nu a fost aleasă ca punct central pentru sărbătoriri doar datorită localizării sale propice lângă statuia lui Pușkin, ci întrucât cultul ei a transformat-o într-un loc potrivit pentru comemorarea vieții celui mai important martir poet al Rusiei.

Ostentația cu care literatura a fost prezentată ca o religie alternativă (și asocierea acesteia, în perioada lui Stalin, cu propriul „cult al personalității“ conducătorului) a fost poate singurul aspect realmente „sovietic“ al cultelor scriitorilor postrevoluționari. În multe alte feluri, acestea au perpetuat pur și simplu trecutul. Muzeele literare, precum și statuile începuseră să se înmulțească înainte de Revoluția Rusă: un exemplu a fost casa lui Tolstoi din Moscova, deschisă publicului încă din 1911, la un an după moartea scriitorului. Iar „apartamentele-muzeu“ au rămas locuri cunoscute pentru vizite de autoeducare și în perioada postsovietică. Într-adevăr, după 1991 s-au fondat numeroase muzee ca rezultat al inițiativei private (de exemplu, în apartamentul locuit odinioară de Anna Ahmatova în palatul Șeremetiev din Sankt-Petersburg sau casa în care Marina Țvetaeva a trăit în cartierul Arbat din Moscova). Bicentenarul nașterii lui Pușkin, în 1999, a avut probabil rezultate comerciale nemaivăzute de o sută de ani (precum reapariția vazelor Pușkin și a cutiilor de chibrituri Pușkin), dar și unele nemaiîntâlnite până atunci (de exemplu, o „carte poștală“ virtuală care îl arată pe Pușkin lovindu-l d’Anthes în părțile intime, apoi sărutând-o pe Natalia). Dar a fost marcat și de o puzderie de monumente absolut convenționale – cum ar fi o statuie aurită îngrozitoare a lui Pușkin și a soției sale, în cartierul Arbat din

Moscova, poetul fiind reprezentat ușor mai înalt decât Natalia, și nu cu un cap mai scund, cum era în realitate.

Capacitatea cultelor scriitorilor de a rezista în fața vicisitudinii istorice a fost uluitoare. Monumentele și statuile autorilor nu doar că au supraviețuit iconoclasmului revoluționar din primul deceniu al guvernării sovietice, dar au rămas la locul lor și în timpul frământărilor ulterioare, care au dus și la dărâmarea statuilor. Efigia lui Dostoievski a fost de nestrămutat din locul său natal de-a lungul epocii staliniste; A.N. Tolstoi, un instrument și un beneficiar al stalinismului literar, a fost cruțat de epurarea monumentelor care a avut loc după 1961 și care a înlăturat din orașele sovietice imaginile marelui conducător; Fadeev, un semnatar plin de zel de mandate de arestare din timpul Marii Terori, a rămas în continuare pe piedestal când statuia lui Felix Dzerjinski, fondatorul poliției secrete sovietice, a fost dărâmată de moscoviții care protestau contra loviturii de stat date de comuniștii extremiști în august 1991. Singura excepție de la regula generală de conservare a fost apartamentul-muzeu al lui Nikolai Ostrovski, transformat parțial într-o expoziție de ceramică la sfârșitul anilor 1990. Dar, cu siguranță, această stare de lucruri nu a indicat o scădere a respectului față de figuri literare în general.

Eforturile comemorative ale iubitorilor de literatură britanici de secol XX (discrete plăcuțe albastre de pe case londoneze și altele asemenea) pălesc în fața celor rusești. Diferit este și locul pe care monumentele memoriale îl ocupă în cultura populară. Ca să o spunem cu indulgență, ar fi neobișnuit dacă un cuplu ar decide să-și înceapă luna de miere cu o vizită la Stratford (așa cum un cuplu de ruși ar putea începe cu o vizită la moșia lui Pușkin din Mihailovskoie); chiar și cele mai cunoscute muzee ale scriitorilor (de exemplu, Casa Brontë din Haworth) atrag un grup de vizitatori mai puțin divers din punct de vedere social decât echivalentele lor rusești. Ba mai mult, existența cultelor comemorative a fost, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, ceea ce intelectualul formalist Iuri Tînianov a numit un „fapt literar“, adică un element din viața reală care este semnificativ pentru compoziția literară.



4. Graffiti reprezentându-l pe Woland din Maestrul și Margareta pe „Casa Margaretei“ din Moscova. O exemplificare a modului în care personajele literare au devenit parte din cultura populară.

(Graffiti reprezentându-l pe Woland din Maestrul și Margareta pe „Casa Margaretei“, Moscova

John Bushnell)

Scriitorii au avut atitudini considerabil diferite față de memorializarea predecesorilor și în raport cu posibilitatea ca ei înșiși să ajungă într-o bună zi să fie memorializați. Pentru unii poeți de la începutul secolului XX, de exemplu Innokenti Annenski și Anna Ahmatova, evocarea unei statui a fost un mod de a sublinia continuitatea între trecut și prezent. Ambii poeți și-au închipuit cum statuile din bronz ale lui Pușkin revin la viață, traversând străzile din Țarskoe Selo pe care poetul le-a celebrat în poezia sa. Mai târziu, Ahmatova avea să-și încheie comemorarea poetică a Marii Terori, „Recviem", cu o referire la clipa în care propriul monument memorial ar putea fi așezat la intrarea închisorii principale din Leningrad, Kresti. Statuia ar fi o mustrare pentru veșnicie adusă populației orașului în legătură cu tragedia pe care o comemorează poemul „Recviem":

Și fie ca neaua topindu-se-ncet,

Din geana de bronz să coboare-n nămet.

Și-ai ocnei porumbi gângurească duios,

Și nave plutească pe Neva, în jos.[3]

În unele dintre lucrările ei, Ahmatova avea să facă aluzie și la obiceiul de a numi străzi după scriitori celebri, ca o modalitate de a se întreba ce urmări va lăsa viața ei asupra viitorului. Același a fost și cazul poetului Osip Mandelștam în sumbrele zile ale exilului din 1935, când supraviețuirea fizică părea tot mai puțin probabilă:

Ce stradă este aceasta?

Strada Mandelștam.

Ce blestemat de nume este acesta?

Pe orice parte l-ai întoarce

Sună strâmb, nu drept.

Strada era strâmbă, nu dreaptă,

Iar el era negru, nu alb, în felul lui,

Iată de ce această stradă,

Sau, mai degrabă, această groapă –

Poartă numele lui:

După acel Mandelștam.

Imaginara stradă Mandelștam și-a dobândit numele printr-o inversare grotescă a procesului obișnuit prin care erau atribuite asemenea nume. A fost aleasă o stradă lăturalnică în locul uneia principale și, în loc de a dărui nemurire și transcendență, ea amintește de moarte și de constrângere. Cuvântul „groapă“ (iama) este folosit pentru groapă comună, precum cele în care erau îngropați prizonierii din lagărele de muncă și este, de asemenea, un termen colocvial pentru închisoare în sine. Strada este o alee în iad, nu o arteră în raiul socialist. Singurul detaliu care imită procedura oficială este că traseul străzii reprezintă cursul vieții omului comemorat, dar, cum ambele sunt „strâmbe“, rezultatul este inadecvat în ambele sensuri în același timp.

Chiar dacă poezia lui Mandelștam a folosit ideea denumirii unei străzi pentru a sugera locul marginal ocupat de scriitor în propria cultură, ea tot a considerat ca un dat de la sine înțeles legătura dintre monument și biografia artistică. Doar în momente mai puțin cumplite din istoria Uniunii Sovietice scriitorii își puteau permite să se distanțeze de ideea unei vieți de apoi fizice. Într-o poezie din ultimul său volum, Când cerul se limpezește (1956–1959), scris în timpul așa-numitei epoci „de dezgheț“ ce a urmat morții lui Stalin, Boris Pasternak avea să respingă ideea de a se transforma într-un patrimoniu viu:

Să fii faimos nu e deloc atrăgător.

Nu asta te înalță.

Nu ar trebui să păstrezi o arhivă,

Să faci atâta caz de propriile manuscrise.

Sfârșitul creației este renunțarea la sine,

Fără zgomot și fără succes.

Este o rușine să fii fără valoare

Și totuși, un nume pe buzele tuturor.

La finalul perioadei sovietice, cea mai mare recompensă pe care și-o putea închipui un scriitor recunoscut precum Pasternak era să i se permită să-și trăiască viața într-o obscuritate decentă. Dar ceea ce unul dintre biografii lui Pasternak a numit „coregrafiata autoeclipsare“, abordarea evazivă pe care a împărtășit-o cu poeții moderniști din Occident, precum T.S. Eliot, Robert Frost sau Elizabeth Bishop, a fost relativ rară într-o cultură în care scriitorii riscau să fie eclipsați indiferent dacă își doreau sau nu. O strategie mult mai frecventă era respingerea grandioasă a comemorării oficiale, înlocuită cu un magnific cult alternativ al sinelui. Superba elegie a lui Vladimir Maiakovski pentru poetul Serghei Esenin, compusă după ce acesta se sinucisese în 1925, și una dintre cele mai mari poezii scrise în limba rusă în secolul XX, conține un pasaj extraordinar care respinge de îndată construcția oficială a monumentelor, clădind un monument chiar înaintea ochilor cititorului:

Nici măcar

nu ți-au înălțat vreo statuie,

Nu răsună nici un clopot de bronz,

nici blocuri de piatră cioplită,

Dar șinele memoriei

sunt împodobite

Cu omagii și cu amintiri –

Toate prostiile astea.

Printr-o uluitoare scăpare a diplomației istorice, o statuie din bronz a lui Esenin, de un absurd și de un prost gust ieșite din comun, a fost înălțată în 1995 (centenarul nașterii scriitorului) nu departe de statuia lui Pușkin din centrul Moscovei. Astfel că a continuat „înălțarea de monumente“ ale scriitorilor, în ciuda opoziției scriitorilor înșiși.

Poate că „uluitor“ nu este cuvântul potrivit, dat fiind că poemul pe care constructorii statuii lui Pușkin din Moscova au avut impertinența să îl scrie pe piedestal era, dintre toate poeziile, „Monument“, care, la urma urmei, contrapune greutății moarte a pietrei tocmai evocarea vie a poeziei. Astfel, s-a dovedit că iconoclastul Maiakovski a fost cel care a scris cel mai în spiritul lui Pușkin, recunoscând că era puțin probabil ca ridicarea de statui dedicate scriitorilor să fie compatibilă cu aprecierea forței dinamice a scrierilor lor. Într-o cultură în care prezența fizică a monumentului poate părea extraordinar de intimidantă, a fost esențial ca Pușkin să fie eliberat din piatră și transformat într-un spațiu eteric al fanteziei inventive. Prin urmare, în piesa Ultimele zile (1934–1935) a lui Mihail Bulgakov, o reprezentare a evenimentelor care au culminat cu duelul fatal al lui Pușkin cu D’Anthès, Pușkin rămâne veșnic în afara scenei, devenind o creație în mintea celor care vorbesc despre el la ușa biroului său și în saloanele din Sankt-Petersburg, precum și în mintea celui de-al doilea public care privește dincolo, în sală.

Totuși, după cum s-a recunoscut și în piesa lui Bulgakov, absența unui mare scriitor poate fi o forță culturală la fel de puternică pe cât este prezența sa. Dorința avangardei de a-i „arunca pe Pușkin, Tolstoi și Dostoievski de pe Nava Contemporaneității“[4], așa cum a fost exprimată ideea în celebrul manifest cubo-futurist O palmă dată gustului public (1912), a atacat statutul marilor scriitori, dar l-a perpetuat totodată, considerându-i simboluri centrale ale epocii lor. Iar caracterul echivoc al majorității atacurilor la adresa lui Pușkin și a altor scriitori celebri din trecut a putut fi sporit doar de atacuri

ocazionale în altă cheie, precum cele ale criticului radical Dmitri Pisarev din anii 1860. Scopul ripostei lui Pisarev la un vers din „Poetul și gloata“ scris de Pușkin – „Ei îl vând pe Apollo din Belvedere bucată cu bucată“ – trebuia să pună în primul rând la îndoială utilitatea operelor de artă. Adresându-se unui adept anonim și imaginar al lui Pușkin, el a afirmat: „Cât despre tine, cretin elevat, fiu al cerurilor, în ce îți încălzești mâncarea, într-o oală de gătit sau în Apollo din Belvedere?“ Aici, statuia, precum Pușkin însuși, a devenit o metaforă pentru inadecvare, în termeni utilitariști, a activității artistice în general, o asociere care nu putea decât să consolideze, în rândul celor care nu erau dedicați artei, larg răspândita identificare între cult și scriitor, între monument și literatură.

5. Dubla statuie a lui Pușkin și a Nataliei, dezvelită cu ocazia bicentenarului din 1999, Arbat, Moscova

Dubla statuie a lui Pușkin și a Nataliei, dezvelită cu ocazia bicentenarului din 1999, Arbat, Moscova

Novosti (Londra)

Subiectul acestui capitol l-a constituit monumentele scriitorilor în sensul cel mai literal cu putință – statui, muzee, plăci memoriale – și modul prin care le este conferit un sens de către guverne, spectatori și alți scriitori. În capitolul următor vom trece la analizarea monumentelor scriitorilor în alt sens: scrierile lor efective și modalitățile în care acestea sunt prezentate posterității, atât de scriitori, cât și de membrii instituțiilor literare, editori, critici și cenzori, dintre care cei din urmă au avut un rol atât de important, deși obscur, în dezvoltarea literaturii ruse.

Traducere de Aureliu Busuioc (n.red.)

http://poetii-nostri.ro/vladimir-maiakovski-o-palma-data-gustului-publici-proza-id-31/

Capitolul 3

„M-or pomeni-n Rusia cea mare, pân’ departe“

Pușkin și canonul literar rus

El a îmbrățișat cu sufletul său întreaga lume, atât Estul, cât și Vestul.

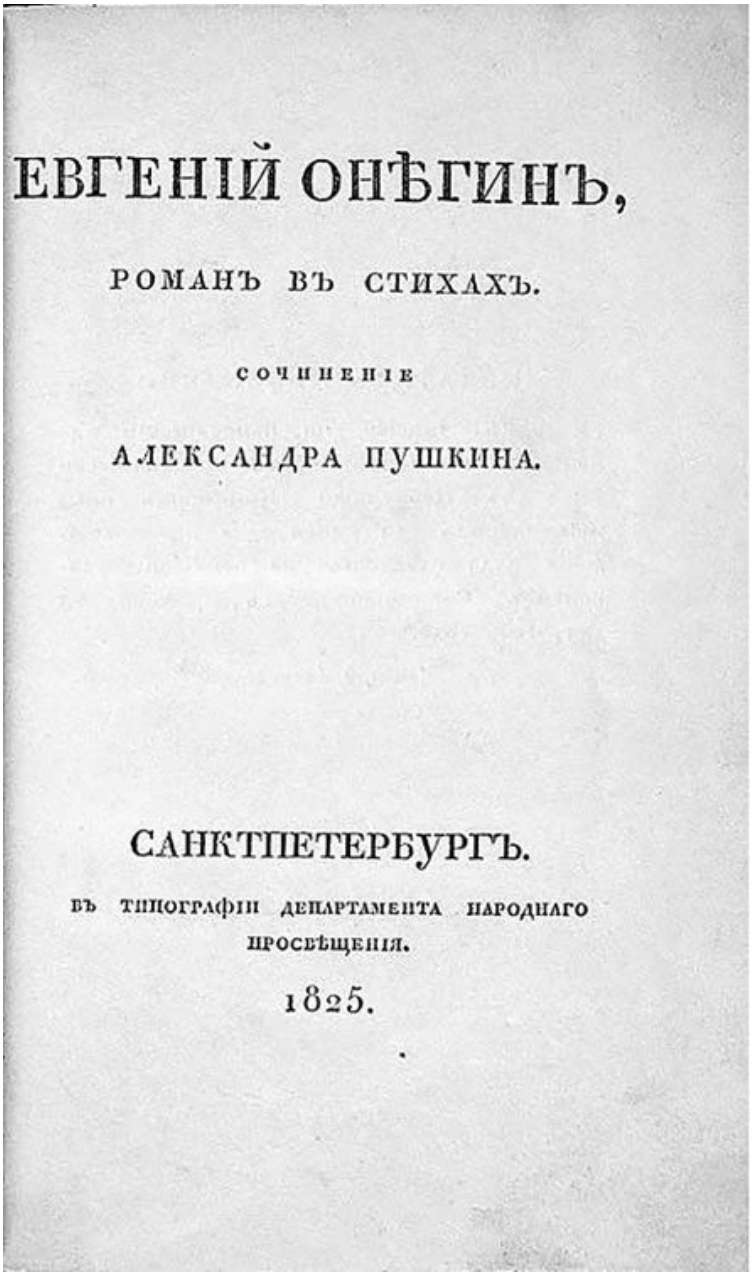
(Vera Panova, Însemnările unei scriitoare, 1972)

Ideea că scrierile sale îi vor fi „monument“ nu era ceva ce Pușkin considera doar o închipuire mângâietoare în mijlocul unei izolări insuportabile. Era și ceva ce încerca să asigure în mod practic. El a fost unul dintre primii scriitori ruși care și-a adunat scrierile răzlețe într-un volum de Opere complete, al căror conținut și aspect le-a planificat cu atenție, revizuindu-și unele dintre primele poeme pentru a fi integrate în colecție. În Rusia, o asemenea grijă față de răspândirea propriilor poeme era absolut nouă. Până la finele secolului al XVII-lea, producția de texte era dominată de Biserica Ortodoxă, iar scriitorii îndeplineau o funcție asemănătoare cu a pictorilor de icoane. Multe texte (de exemplu, rugăciuni) circulau anonim, iar autorii nu aveau nici un control asupra procedurilor de copiere sau asupra folosirii scrierilor lor în diverse compilații. Evlavia sau cunoștințele teologice ale scriitorilor erau cele care ofereau valoare lucrărilor acestora, chiar dacă forța retorică juca și ea un rol în stabilirea acestui lucru. Lucrurile nu s-au schimbat imediat după introducerea tiparului în secolul al XVII-lea, din moment ce, la început, noua tehnologie a fost folosită pentru tipărirea de cărți religioase. După ce a apărut o cultură seculară tipărită în secolul al XVIII-lea, titlurile au fost inițial mai importante decât autorii: în mod regulat, textele traduse erau publicate anonim sau sub un nume fals, iar plagiatul și pirateria de carte erau foarte răspândite.

Totuși, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea au avut loc o serie de schimbări. Cenzura de carte, înăsprită succesiv sub Ecaterina a II-a, Pavel I, Aleksandru I și Nicolae I, a susținut conceptul de creație individuală, și aceasta nu doar pentru că autorii erau responsabili de ce scriau și anonimatul era puternic descurajat (publicarea articolelor nesemnate în ziare a fost expres interzisă în 1848). Fenomenul se datora și

faptului că, alături de rolul lor punitiv, comisiile de cenzură erau responsabile de aplicarea drepturilor de autor. Potrivit unui edict oficial, ele trebuiau „să îi împiedice pe editori să publice neautorizat și la întâmplare cărți ale unor autori cu care acei editori nu au nici o legătură“. În același timp, creșterea conștiinței de sine a fost favorizată de apariția cenzorului în postura de cititor despre care se presupunea că era atât ostil, cât și educat artistic (mai mulți cenzori importanți din secolul al XIX-lea, printre care și Ivan Goncearov, autorul lui Oblomov, roman celebru despre un personaj care nu se lasă dat jos din pat, au fost ei înșiși scriitori). Necesitatea scriitorilor de a fi cu un pas înaintea cenzorilor i-a stimulat pe autori să imagineze diferite forme de scriere alegorică. De exemplu, dacă acțiunea unei povești era amplasată la curtea Spaniei, se făcea, de fapt, referire la cea rusă, iar trimiterile la Hamlet și la faptul că era ceva putred în Danemarca erau folosite pentru a sugera locuri mult mai aproape de casă. Această întrebuințare a ceea ce se numea „limbaj esopic“ de către scriitori i-a încurajat și pe cititori (și, bineînțeles, pe cenzori) să citească printre rânduri, în căutare de sensuri ascunse.

Tot la începutul secolului al XIX-lea, librarii au devenit conștienți de valoarea autorilor „de marcă“ pe piață. Aceștia au început să încheie contracte conform cărora cedarea către editor a drepturilor de autor exclusive asupra unui text sau a unei colecții de texte era recompensată prin împărțirea profitului între editor și scriitor. În 1834, Pușkin a încheiat o asemenea înțelegere cu A.F. Smirdin pentru o carte în al cărei succes comercial își puneau amândoi mari speranțe, romanul istoric Fata căpitanului. Iar în 1836 a început să publice o revistă literară, Contemporanul, care i-a oferit, pe lângă șansa profitului comercial, o tribună pentru scrierile sale și un control direct asupra modului în care apăreau acestea.


ЕВГЕНІЙ ОНѢГИНЪ,

РОМАНЪ ВЪ СТИХАХЪ.

СОЧИНЕНІЕ

АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ВЪ ТИПОГРАФІИ ДЕПАРТАМЕНТА НАРОДНАГО ПРОСВѢЩЕНІЯ.

1825.

6. Coperta romanului Evgheni Oneghin: Capitolul întâi

Coperta romanului Evgheni Oneghin: Capitolul întâi (1825)

Cu permisiunea Bibliotecii Houghton, Universitatea Harvard

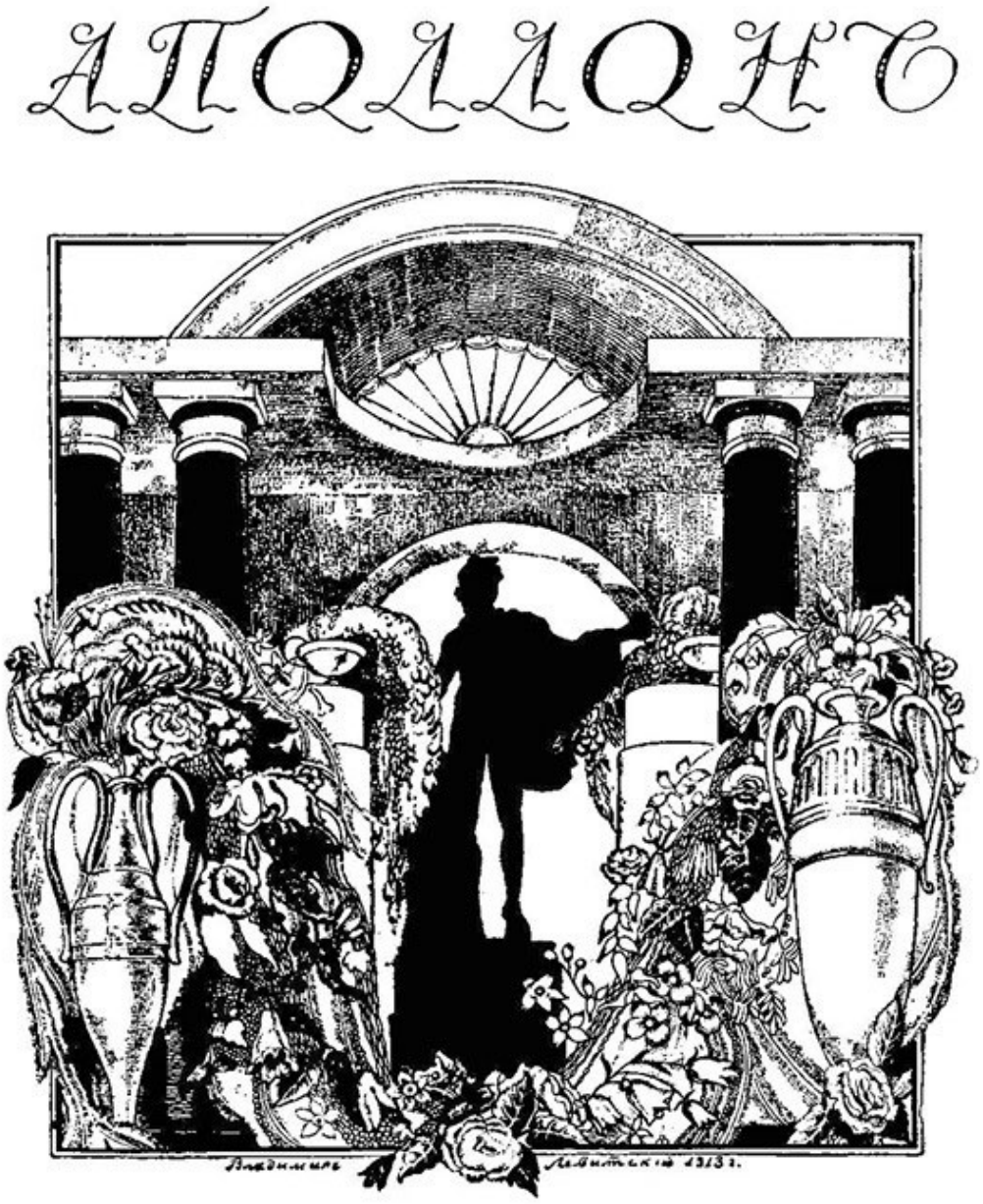
***

Coperta primului capitol din Evgheni Oneghin, publicat prima oară în 1825.
„Romanul în versuri“ al lui Pușkin este recunoscut în general drept cea mai importantă dintre operele sale; unii, cum este cazul lui Vladimir Nabokov, l-au considerat cel mai mare roman al literaturii ruse. Povestea de neuitat a modului în care Tatiana, o tânără romantică dintr-o familie de moșieri din provinciile ruse, se îndrăgostește de Evgheni, un dandy sofisticat și blazat din Sankt-Petersburg, cu aspirații byroniene, dar găsește răspuns la sentimentele sale doar când nu mai este capabilă sau dornică să le întoarcă, i-a provocat și fermecat pe cititori prin sfidarea și afirmarea simultană a convențiilor, prin împletirea dintre emoție profundă și ironie evazivă. Evgheni și Tatiana, mai cu seamă cea din urmă, au fost precursorii multor personaje din romanele rusești de mai târziu, de la Liza lui Turgheniev din Un cuib de nobili până la Anna Karenina lui Tolstoi și Ada lui Nabokov. Cartea se remarcă în istoria literaturii și prin cel puțin alte două aspecte. Ca text a cărui acțiune este amplasată într-un timp anterior celui în care a fost scris de fapt, acesta este, într-un anumit sens, primul mare roman istoric rus. De asemenea, a fost un exemplu de pionierat al romanului foileton, publicat, capitol cu capitol, pe parcursul a șapte ani (1825–1832) și apărut în formă completă abia în 1833. Această metodă de publicare pe capitole avea să fie folosită mai târziu pentru multe alte lucrări celebre, printre care Război și pace și Crimă și pedeapsă (deși capitole din aceste romane au apărut mai degrabă în ziare decât sub formă de carte). Pe parcursul publicării în foileton, perspectivele scriitorilor asupra personajelor se modificau uneori; ei și cititorii aveau tendința de a vedea acest lucru într-o lumină pozitivă, simțind că era un element care acorda creațiilor de ficțiune caracterul inconsecvent și imprevizibil al oamenilor reali. Se întâmpla foarte rar ca scriitorii să aducă schimbări majore la nivelul episoadelor individuale înainte de apariția cărții în versiune completă: după cum spunea Pușkin în primul capitol din Evgheni Oneghin: „Sunt contradicții în imagini/Să corectez nu mă gândesc“.

***

Odată cu Pușkin, statutul de autor a ajuns să însemne reglementarea atentă a modului în care scrierile și discursurile individuale apăreau în fața publicului. El vedea scrisul și ca o îndeletnicire care, chiar dacă nu tocmai

cuvenită pentru un gentleman, contribuia, în orice caz, la creșterea veniturilor necesare supraviețuirii unui gentleman. Dar scrisul însemna pentru el și autoritate culturală. Faptul că Rusia avea nevoie de o literatură care să echivaleze cu cea a Franței, a Germaniei sau a Angliei și că nu exista o tradiție literară autohtonă demnă de acest nume definea direcțiile pentru Pușkin și generația sa de scriitori ruși. În opinia lor, peisajul literar rus semăna cu „talazurile pustii“, pădurile posomorâte și ținuturile mlăștinoase acoperite de licheni din nordul sălbatic pe care Pușkin îl evoca în prologul Călărețului de aramă (1833). Monotonia, mai degrabă decât haosul, era cea care preceda și stimula creația. „Nu avem nici literatură, nici cărți [bune]“, afirma crucial Pușkin în 1824. Deși recunoștea meritele diferitor predecesori, inclusiv Derjavin și Ivan Krîlov (mai cunoscut pentru fabulele sale vioaie și avântate), era limpede că nici unul dintre aceștia nu era un „geniu natural“ (Naturgenie) în sens romantic sau, de fapt, un geniu național. Într-un eseu scris un an mai târziu, Pușkin a negat explicit dreptul genialului om de știință și poet deschizător de drumuri Mihail Lomonosov de a fi recunoscut ca atare, prezentându-l în schimb ca pe un simplu artizan: „Pentru el, compoziția poetică era o distracție sau, cel mai adesea, un exercițiu întreprins dintr-un simț sever al datoriei [...]. Zadarnic am căuta în primul nostru poet înflăcărate izbucniri de sentiment sau imaginație“.



7. Coperta revistei Apollo, nr. 6, 1913

(Coperta revistei Apollo, nr. 6, 1913 – Taylor Institution, Oxford)

Aceste observații au pornit de la întrebări nerostite despre locul ocupat de Pușkin în cultura literară rusă, arătând că el înțelesese că era posibil să se autoproclame poetul național a cărui lipsă era atât de puternic resimțită. Contrazicând un punct de vedere exprimat de un contemporan, potrivit

căruia marii poeți apar de nicăieri și dispar în neant, gloria lor fiind urmată de o decădere inevitabilă, Pușkin a susținut mai degrabă că o epocă de mediocritate ar putea fi pregătirea necesară pentru opera marilor scriitori. Oare Herodot nu îl precedase pe Eschil și Ovidiu pe Catul? Chiar dacă bunele maniere împiedicau afirmarea directă a ideii că între Derjavin și Pușkin putea să se articuleze același raport, după 1825 Pușkin a început să se reprezinte uneori ca Poetul, și nu ca poet – de exemplu, ca preotul ales de Apollo într-un celebru poem din 1827. Însă viziunea sa despre sine a fost întotdeauna ambivalentă (după cum arată un desen de pe marginea unei ciorne a poeziei sale orientale Tazit (1830): un autoportret cu o coroană de lauri, în tușe groase de cerneală neagră). Au existat alți comentatori care, mai ales după tragica moarte a lui Pușkin în 1837, au devenit din ce în ce mai încrezători în a pretinde pentru el măreția la care aspirase cu sfială. Un moment de cotitură a fost cel în care prolificul și influentul critic Vissarion Belinski a declarat în 1838: „Fiecare rus educat trebuie să aibă opera completă a lui Pușkin, altfel nu are dreptul să fie considerat educat sau rus“.

***

Pagina de titlu a revistei Apollo (nr. 6, 1913). Ziarele și revistele au jucat un rol extrem de important în publicarea literaturii ruse de la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la sfârșitul secolului XX. Contemporanul lui Pușkin, succesor al unor reviste precum Truten și Mesagerul Europei, a fost urmat de zeci de publicații de toate culorile politice. În mod firesc, istoria literară sovietică a subliniat rolul ziarelor radicale, dar cele conservatoare, precum Mesagerul Rus (care publica în foileton lucrări ale lui Tolstoi și Dostoievski), au primit cel puțin aceeași distincție. Ilustrația prezintă frontispiciul uneia dintre cele mai importante reviste moderniste. În această perioadă, revistele literare s-au răzvrătit împotriva prezentării monotone, considerate anterior ca adecvată pentru publicații serioase. Cu o grafică de excepție, cu ilustrații copioase, acestea și succesoarele lor din anii 1920 sunt unice în istoria Rusiei ca opere complete de artă. La începutul anilor 1930, revistele sovietice au revenit la mediocritatea vizuală curentă în secolul al XIX-lea (din cauza calității îngrozitoare a hârtiei și a caracterelor tipografice utilizate).

***

Firește, interpretări de această natură au trecut în prim-plan la diferitele jubilee Pușkin. De exemplu, discursurile scriitorilor la ridicarea monumentului Pușkin din Moscova în 1880 au inclus nu numai o celebră tiradă patriotică susținută de Dostoievski, ci și o cuvântare a lui Turgheniev în care îl lăuda pe Pușkin pentru că reușise să îmbine două izbânzi care în alte țări avuseseră loc în momente diferite și fuseseră realizate de persoane diferite: crearea unei limbi noi și inițierea unei tradiții literare. Izbânda lui Pușkin făcea parte din măreția Rusiei și era un element constitutiv al identității unice a țării.

8. Pușkin, ciornă a poeziei Tazit (1830), cu un autoportret cu coroană de lauri

Pușkin, ciornă a poeziei Tazit (1830), cu un autoportret cu coroană de lauri

Triumfalismul național al lui Turgheniev avea fundamente șubrede din perspectiva faptelor. Rolul jucat de Goethe în Germania, Mickiewicz în Polonia sau Vuk Karadžic´ în Serbia era cel puțin la fel de important precum

cel jucat de Pușkin. Revoluția literară din Rusia, departe de a fi unică, a făcut parte dintr-un reviriment la nivelul întregii Europe al curentului intelectual în țări în care cultura se răspândise până atunci prin intermediul unor canale izolate. Dar nici fragilitatea cazului lui Turgheniev, nici excentricitatea situației, din partea unui scriitor care își petrecuse cea mai mare parte a maturității în străinătate, vorbind în franceză cu faimoșii săi vizitatori, nu au discreditat articularea unei idei care avea să câștige în importanță odată cu trecerea timpului. La jubileul din 1899, cultul lui „Pușkin ca poet național“ s-a dovedit pe placul guvernului conservator și naționalist al lui Nicolae al II-lea. Sponsorizarea redenumirii de străzi și distribuirea de suvenire școlarilor i-au raliat pe scriitorii ruși la patriotismul oficial, precum și la noul angajament al guvernului rus imperial de a-i educa pe ruși.

Cu siguranță, cultul lui Pușkin nu s-a dezvoltat fără împotrivire. De exemplu, în celebrul său tratat Ce este arta? (1898), Tolstoi și-a manifestat disprețul față de ideea de a transforma un dandy și un fustangiu precum Pușkin într-un sfânt național. Cu mult înainte, în anii 1860, critici radicali precum Dmitri Pisarev au făcut din Pușkin vârful de lance al atacului asupra poeziei romantice în favoarea prozei angajate politic. Pisarev a folosit mărețul poem al lui Pușkin „19 octombrie 1825“, în care acesta evocă emoționant prietenia literară cu colegul său de clasă Wilhelm Küchelbecker, ca exemplificare a ideii că versificația este afirmarea unor idei superficiale într-o formă gratuit complexă: „Dacă toată această flecăreală în rimă este parafrazată ca proză simplă și limpede, atunci mai rămânem cu următorul mesaj firav și palid: «Noi doi obișnuiam să mâzgălim versuri; eu le-am tipărit pe ale mele, iar tu nu; și acum nici eu n-am să le mai tipăresc pe ale mele»“. Un număr important de cititori cu o abordare radicală, mai ales intelectuali autodidacți din clasa muncitoare, au împărtășit rezervele lui Pisarev. „Oneghin și Lensky [...] ar trebui să fie trimiși în fabrică pentru a fixa cilindrii în menghină“, își amintea un memorialist că spusese unul dintre colegii săi de muncă în anii 1910. Pentru cititorii de acest gen, romanul de propagandă al lui Maxim Gorki Mama (1906), despre o femeie simplă care capătă conștiință politică din cauza cruzimii autorităților țariste, era cu mult mai emoționant decât Evgheni Oneghin.

Aceste scrupule au avut o pondere instituțională puternică în primii ani de după Revoluția Rusă, când cercetarea literar-istorică erau dominată de ideologia oficială a „războiului de clasă“. Pentru cei angajați să lupte în acel război, Pușkin nu era altceva decât un membru extrem de talentat al unei elite culturale reacționare. Cei mai mulți așa-numiți „stângiști“ erau și admiratori ai ficțiunii (în special ai ficțiunii realiste), nu ai „flecărelii în rimă“. În mod semnificativ, printre primii scriitori ale căror biografii au apărut în Viața oamenilor celebri, o serie mobilizatoare dedicată maselor care a început să fie publicată la îndemnul lui Gorki în 1933, s-au numărat mai degrabă Cehov, Gogol, disidentul radical din secolul al XVIII-lea Aleksandr Radișcev și satiricul Saltîkov-Șcedrin, aprig critic al claselor privilegiate, iar nu Pușkin. În mod similar, discursurile principale de la Congresul Scriitorilor Sovietici din 1934 au subliniat întâietatea, alături de ficțiunea realistă a lui Gorki și a lui Tolstoi, a unor critici „progresiști“ precum Belinski, Nikolai Cernîșevski și Nikolai Dobroliubov. Încă din 1949, o listă de lecturi necesare pentru masele sovietice, propusă de liderul partidului, Mihail Kalinin, vechi bolșevic și fost muncitor, era alcătuită din Lomonosov (ca exemplu de autodidact suprem și geniu științific), „revoluționarul moralist“ Radișcev, Belinski și Dobroliubov, poetul radical Nikolai Nekrasov fiind singurul exemplu de scriitor imaginativ.

Până la sfârșitul perioadei sovietice, „progresismul“ – adică adoptarea unor perspective care puteau fi reprezentate ca prefigurare a celor sovietice – a fost criteriul principal în funcție de care opera scriitorilor trecuți în neființă era considerată potrivită sau nu pentru a fi recunoscută ca „literatură clasică“. „Progresismul“ se regăsește în romanul greoi și convențional al lui Cernîșevski despre eliberarea femeilor Ce-i de făcut? (1863), dar nu și în Demonii lui Dostoievski (1871–1872), pe care cea de-a doua ediție a Marii Enciclopedii Sovietice l-a etichetat drept „o insultă virulentă adusă mișcării rusești pentru eliberare politică“. A fost identificat în Război și pace al lui Tolstoi, dar numai într-o măsură limitată în Anna Karenina (cu siguranță un roman de mâna a doua, din perspectivă sovietică oficială, datorită pasiunii adultere din paginile sale). Era evident în poezia de critică socială a lui Nekrasov, dar în nici un caz în operele „idealiste“ ale simbolismului și postsimbolismului rusesc. Era evident în publicații radicale cu principii înalte, dar modeste din punct de vedere literar, precum Scânteia, dar nu și în reviste moderniste ambițioase (și cu abordare politică liberală) de

la începutul secolului XX, precum Apollo sau Vesî (Balanța). Prin urmare, selecții din prima publicație, iar nu din ultimele două, au apărut în „Biblioteca Poetului“, cea mai prestigioasă colecție de ediții retrospective de poezie, publicată de editura Sovețki Pisatel (Scriitorul Sovietic).

Accentul pus pe „progresism“ a avut rezultate cel puțin interesante în privința literaturii din secolul al XVIII-lea. Faptul că domnia „reacționarei“ Ecaterina a II-a (ea însăși una dintre primele scriitoare ruse) a fost o epocă mult mai rodnică pentru literatura rusă decât cea a „progresistului“ Petru I era și așa destul de rău; mult mai stânjenitor a fost chiar conservatorismul majorității scriitorilor ruși, mult mai dispuși să închine ode autocrației decât să atace iobăgia. Drept urmare, o mare parte din literatura rusă a secolului al XVIII-lea pur și simplu nu a mai fost republicată între începutul anilor 1930 și sfârșitul anilor 1980, iar volumele în care a fost cercetată acea perioadă pentru publicul larg (spre deosebire de cele publicate între anii 1890 și 1920) s-au concentrat doar pe câteva personalități. În afară de Radișcev și Lomonosov, grupul select al scriitorilor acceptabili îl includea pe jurnalistul literar Nikolai Novikov (mitologizat ca martir al cenzurii politice a Ecaterinei a II-a). Pe de altă parte, Nikolai Karamzin a fost catalogat drept „boiernaș sentimentalist“ și o bună parte a operei sale a rămas în umbră: de exemplu, magistrala sa Istorie a statului rus (1818–1829) nu a mai fost republicată în întregime decât la finele anilor 1980. Pentru a înțelege ciudățenia acestui lucru, ne-am putea închipui o listă de mari autori englezi din secolul al XVIII-lea formată din Tom Paine, Mary Wollstonecraft și Wordsworth, mai ales la începutul carierei, dar excluzându-i pe Pope, Johnson, Fanny Burney și Thomson, din cauza opiniilor lor politice discutabile, și pe Swift, din cauza proprietății sale discutabile. (De fapt, în anii stalinismului, romanul Călătoriile lui Gulliver a fost publicat sub forma unei cărți pentru copii, într-o versiune mult prescurtată.) În ce privește literatura engleză din secolul al XIX-lea, nu este nevoie să ne imaginăm un canon de scriitori „progresiști“, căci chiar a fost unul construit prin eforturile traducătorilor sovietici. Acesta era format din Shelley (ateul și democratul deschizător de drumuri), Burns („poetul poporului“ din Scoția), William Blake (mai degrabă ca denunțător al „morilor satanice“ decât ca mistic vizionar) și – ca figură ilustră – din Dickens. În mod cert nu i-a inclus pe Jane Austen (tradusă abia la sfârșitul anilor 1950), pe George Eliot (care

fusese foarte celebră în Rusia secolului al XIX-lea) sau pe Emily Brontë, ca să nu mai vorbim de Gerald Manley Hopkins sau Christina Rossetti.

Canonul scriitorilor „progresiști“ a devenit brusc static și flexibil. Unii scriitori, cum ar fi Tolstoi, și-au menținut întâietatea de la începutul până la sfârșitul puterii sovietice; alții, cum ar fi Pușkin, au trecut printr-o schimbare marcantă de statut. Faza crucială a reevaluării a intervenit la mijlocul anilor 1930, când s-a decretat că „războiul de clasă“ se încheiase și a apărut o mișcare spre conservatorism în termeni de familie și politică educațională (un set de schimbări cunoscute colectiv sub numele de „Marea Retragere“). Pe lângă schimbări structurale au avut loc schimbări simbolice: odată cu accentul sporit pus pe faptul că valorile culturale transcend circumstanțele sociale s-a conturat o renaștere a stilurilor „clasice“ în arhitectură, muzică și pictură. De asemenea, nu din pură întâmplare, cultul lui Lenin, instituit la moartea liderului în 1924, a început să slăbească în favoarea accentului pus pe „patriotismul sovietic“, centrat pe figuri a căror glorie o reflecta și o intensifica pe cea a „corifeului întregii cunoașteri“, nimeni altul decât Stalin. Centenarul morții lui Pușkin în 1937 a atins o etapă crucială în acest ansamblu de procese și a fost folosit pentru a consolida o nouă și complet circulară identificare dintre meritul artistic și progresismul politic.

9. Aleksei Remizov, Un vis al lui Pușkin (1937)

Aleksei Remizov, Un vis al lui Pușkin (1937)

În anii 1920, Pușkin fusese perceput ca un artist de un talent desăvârșit, dar cu opinii îndoielnice; din 1937, a început să fie văzut însă ca un artist cu un talent desăvârșit și cu păreri sănătoase, un adversar înverșunat al iobăgiei și un ghimpe în coasta autocrației. Modesta sa revistă literară Contemporanul

a fuzionat cu succesorul său, jurnalul angajat politic și condus sub același nume de Nekrasov și de alții între 1840–1850. În acea perioadă a devenit ceva obișnuit să se sublinieze importanța relațiilor sale cu organizatorii Revoltei Decembriștilor din 1825, cu accent pe admirația față de scriitori disidenți. Cu mare pompă și ceremonii, o primă versiune a „Monumentului“ a fost publicată în revista Comisiei Pușkin din 1937. Aici se arăta că versiunea inițială a ultimei strofe conținea versul „I-am urmat lui Radișcev în proslăvirea libertății“. Acest vers la care s-a renunțat era cunoscut de mult timp de învățați și nu este mai puțin ambiguu decât orice altceva din poezie (o posibilă interpretare, din moment ce Radișcev a fost un celebru caz de sinucidere, este că Pușkin evoca „libertatea“ pe care cel din urmă o exercitase punând capăt propriei existențe). Faptul că versul a fost eliminat face ca interpretările bazate exclusiv pe aceasta să fie destul de îndoielnice. Dar în evocările pioase ale unui Pușkin progresist, versul a dobândit mai degrabă statutul unui ultim cuvânt decât al unui prim cuvânt. După cum spunea un comentator în 1962: „Abia în 1937, la centenarul morții tragice a lui Pușkin, a devenit limpede sensul autentic al «testamentului» său“.

***

Aleksei Remizov, Un vis al lui Pușkin (1937). Pentru diferitele comunități de emigranți ruși nevoiți să se stabilească în străinătate după Revoluția Rusă, Pușkin și operele sale erau de o importanță fundamentală. Emigranții își doreau să îl apere pe scriitor de atenția dezgustătoare și tendențioasă pe care o primea în Uniunea Sovietică, dar erau frustrați de imposibilitatea de a avea acces la manuscrisele lui Pușkin. Totuși, apelul lui B.L. Burțev din 1934 vizând „publicarea în străinătate a unei noi ediții din Operele complete ale lui Pușkin sau măcar a edițiilor individuale ale operelor sale majore“ a avut un răspuns întârziat în comentariul lui Vladimir Nabokov la Evgheni Oneghin, una dintre cele mai mari realizări ale erudiției interpretative din secolul XX. Iar aniversările (mai ales centenarul morții lui Pușkin din 1937) au fost celebrate prin conferințe și expoziții, în timp ce scrierile lui Pușkin au rămas, ca întotdeauna, un important izvor de inspirație pentru scriitori și artiști. Această schiță a scriitorului Aleksei Remizov ni-l arată pe Pușkin ca o prezență demonică binevoitoare, în acord cu accentul simbolist pus pe demonism în scrierile sale.

***

Nimic nu era lăsat să tulbure prezentarea lui Pușkin ca figură „vizionară“. O ediție populară a eseurilor lui Pisarev despre literatură, publicată în 1940, a omis pur și simplu eseul „Poezia lirică a lui Pușkin“, în care apărea citatul despre „flecăreala în versuri“ menționată mai devreme în acest capitol. Acesta a fost inclus doar în ediții mai ambițioase, precum Operele lui Pisarev din 1955–1956. În aceeași măsură, preferința inconfundabilă a lui Pușkin pentru conservatorismul politic după 1830 – apărarea iobăgiei și convingerea crescândă că guvernarea autocratică este esențială pentru răspândirea Iluminismului – nu era un subiect acceptabil de discuții pentru specialiștii sovietici. Și, la rândul său, faptul că Pușkin era considerat de acum „părintele fondator al măreței literaturi ruse“, un fel de echivalent literar al lui Petru I, a contribuit la eclipsarea secolului al XVIII-lea: prin definiție, părinții fondatori nu au nevoie de strămoși.

Un alt aspect al cultului „părintelui fondator“ a fost că Pușkin a devenit din ce în ce mai mult subiect al unui șovinism fățiș. Tema lui „Pușkin ca geniu ultim“ era rostită pe șoptite la jubileul Pușkin din 1937 și s-a făcut resimțită în politica de traduceri. Un tabel publicat în 1945 prezenta următoarea listă de limbi în care fuseseră traduși diferiți mari scriitori înainte și după revoluție:

Scriitor	Limbi în care a fost tradus înainte de 1917	După 1917
Pușkin	9	66
Tolstoi	10	54
Cehov	5	53
Lermontov	5	26
Saltîkov-Șcedrin	1	24
Nekrasov	1	21
Romain Rolland	1	13
Goethe	1	6

Tema a atins un apogeu răsunător în 1949, la aniversarea a 150 de ani de la nașterea lui Pușkin, care a coincis cu instalarea Războiului Rece și cu începutul unei campanii antisemite și xenofobe împotriva „cosmopolitismului dezrădăcinat“. Două prelegeri (publicate și sub formă de broșuri) ale unui membru al Academiei de Științe l-au prezentat pe scriitor ca o personalitate care, deși „a absorbit tot ce era mai bun în cultura de dinainte, atât rusă, cât și străină“, fusese plin de „mândrie națională“ și criticase cu bună știință „cosmopolitismul“, precum și „estetismul și formalismul“. Desigur, părerea conform căreia „cosmopolitismul“ este ceva rușinos avea să fie un impediment puternic pentru analiza unor chestiuni precum relația controversată, dar intimă a lui Pușkin cu literatura romantică occidentală. În aceeași măsură, convingerea că literatura rusă are o valoare și un caracter extraordinare a împiedicat analiza contribuției ruse la mișcări de nivel european, precum cultul sensibilității sau modernismul. Între 1948 și 1956 existau puține – dacă nu deloc – discuții serioase pe asemenea teme. Admirația radicalilor ruși față de Evgheni Oneghin, despre care Belinski declara emfatic, deși incorect, că a „epuizat întreaga viață rusească“, a fost citată ca dovadă în sprijinul aprecierii mature a lui Pușkin față de limitările romantismului, ignorându-se faptul că tratarea ambivalentă a emoțiilor și tipurilor de personaje romantice se armoniza perfect cu practicile „ironiei romantice“ (comparați cu opera lui Byron sau Heinrich Heine). Iar asemănarea dintre romanul lui Pușkin Fata căpitanului și romanul Redgauntlet al lui Walter Scott, în care răzvrătirea celor asupriți nu reușește decât să înlocuiască o tiranie nesigură cu un autoritarism unde rațiunea joacă un anumit rol, a fost trecută cu vederea în interpretări care au transformat romanul într-o critică fățișă a reprimării „bestiale“ a revoltei țărănești a lui Pugaciov, sub Ecaterina a II-a.

Cealaltă ambiție importantă a regimului stalinist, pe lângă cea de a-l înfățișa pe Pușkin drept strămoș al literaturii sovietice și instrument al supremației naționale, a fost de a-l prezenta drept „scriitor național“ în sensul de „național-popular“: un scriitor pentru întreaga națiune. În anii 1920 existase o amplă acțiune menită să ofere noilor cititori șansa unei prime întâlniri cu clasicii ruși. Sondaje în rândul cititorilor au monitorizat cu neliniște reacțiile proletarilor și ale țăranilor la aceștia. Sondajele în sine aveau răspunsuri

foarte variate, dar analizarea acestora reducea, în general, materialul la un caz simplu: modernismul este de neînțeles pentru oamenii de rând, în timp ce clasicii sunt accesibili tuturor. După cum se spune că ar fi comentat o țărancă rusoaică într-un sondaj din 1926: „Și «Monument»? Cum să nu simți ceva după asta?“

Declarații de acest gen nu aveau doar menirea de a repertoria părerile, ci și de a le modela. Acesta era genul de reacție pe care „publicul larg“ sovietic trebuia să o aibă când citea marea literatură. În consecință, autoritățile s-au asigurat că îi oferă tipul de literatură care putea induce asemenea reacții. De la mijlocul anilor 1930, clasicii ruși au redevenit nucleul predării literaturii în școli, iar instruirea s-a concentrat pe materiale care erau atât accesibile, cât și înălțătoare moral. Elevii erau nevoiți să învețe pe de rost scrisoarea Tatianei din Evgheni Oneghin (Tatiana era considerată un model pentru femeia sovietică) și poemul în proză al lui Turgheniev despre „marea și încântătoarea limbă rusă“.

În locul versurilor psihologice și pline de amărăciune pe care Lermontov le scrisese în ultimii ani de viață sau al poeziilor nimicitoare în care scriitorul se plângea că este „dureros să-și studieze generația“ luându-și scârbit rămas-bun de la „Rusia nespălată“, manualele includeau poezii emblematice despre natură, care evocau dimensiunea impunătoare a Imperiului Rus, sau fragmente patriotice înflăcărate precum „Doi giganți“, în care gigantul rus își învinge rivalul străin, și „Borodino“, unde se evocă înfrângerea rusă a lui Napoleon în 1812. Rezultatul a fost că, încă din copilărie, cititorii ruși purtau în minte o prețioasă antologie de astfel de poezii și o cunoaștere a prozatorilor clasici predată la clasă (de exemplu, povestirea lui Gogol din 1841 despre nefericitul funcționar public Akaki Akakievici din Mantaua).

10. V. Klutsis, afiș pentru jubileul Pușkin din 1937. Poemul din cartea deschisă pare să fie „Monument“.

(V. Klutsis, afiș pentru jubileul Pușkin din 1937

Colecția David King)

Interpretarea marilor scriitori era la fel de limitată pe cât era și selecția lucrărilor propuse pentru studiu. Elevii erau nevoiți să compună comentarii cu caracter moralist, scriind astfel despre Dubrovski al lui Pușkin: „El era obișnuit să dea frâu liber tuturor frământărilor din spiritul lui pătimaș“. Trebuiau să răspundă la întrebări de examen privind „importanța lui Cehov“, în care li se cerea să elogieze premoniția scriitorului cu privire la anticiparea Revoluției Bolșevice (un eveniment care a avut loc la mai bine de treisprezece ani de la moartea sa). Formula, mai degrabă decât gândirea independentă, era esențială. După cum a observat în 1963 criticul și scriitorul de cărți pentru copii Kornei Ciukovski despre lucrările școlare din perioada sovietică:

Fiecare, dar fiecare dintre scriitorii clasici este întotdeauna descris astfel: 1) își iubește patria; 2) își iubește neamul și poporul; 3) face critica abuzurilor sociale din vremea sa; el (ca oricare alt scriitor clasic) este 4) un umanist, 5) un realist, 6) un optimist, 7) nu are defecte și, una peste alta, absolut nici o trăsătură distinctivă.

Între sfârșitul anilor 1930 și începutul anilor 1960, aceste observații nu erau adevărate doar pentru lucrările școlare (în privința cărora au continuat să fie adevărate până la prăbușirea puterii sovietice), ci și pentru scrieri dedicate publicului larg de critici profesioniști și de istorici literari celebri.

Pe lângă adulație venea și înlăturarea oricăror detalii biografice care s-ar fi putut dovedi subversive, precum patima lui Pușkin pentru băutură, adulter, jocuri de noroc și gem de agrișe sau predilecția lui Tolstoi pentru cel puțin trei dintre cele patru. Și fascinația stânjenitor de îndelungată a lui Gorki față de ideea emigrării a fost un subiect tabu (se considera, prin definiție, că scriitorii care au părăsit Rusia după 1917, precum și alți cetățeni ruși care plecaseră în exil nu făceau dovada unei suficiente „iubiri de patrie“). Delictele sexuale erau cu atât mai deranjante. Versiuni extrem de atent întocmite și copios adnotate ale „Operelor complete“ publicate în Uniunea Sovietică, cu scopul de a fi un omagiu adus scriitorilor de prim rang, se ridicau rareori la înălțimea titlului. Chiar dacă fiecare text scris vreodată de scriitorul în cauză apărea într-o formă sau alta, anumite fragmente erau

cu siguranță supuse unor tăieturi, fără ca toate acestea să fie semnalate scrupulos prin asteriscuri (de exemplu ***** pentru „târfă“ sau *** pentru „cur“) care înlocuiau cuvinte pe care Pușkin însuși le așternuse cu îndrăzneală pe hârtie. Și pietatea a fost la fel de importantă în lucrările biografice. În 1963, un scriitor sovietic deosebit de citit și întru câtva liberal și-a exprimat sentimentul de ușurare că, indiferent cât de dezgustător ar fi fost demersul său biografic, A.L. Rowse măcar „eliminase complet orice suspiciune legată de faptul că Shakespeare a fost homosexual“. Modul adecvat de a scrie despre viața celor celebri nu a fost satirizat pe nedrept în romanul lui Aleksandr Soljenițîn Pavilionul canceroșilor (1968) drept „o cercetare exhaustivă despre acea uliță de la țară pe care a străbătut-o marele poet la optsprezece ani și așa mai departe“ – adică o relatare a unor evenimente care puteau fi ucigător de plictisitoare, dar care nu erau nici controversate din punct de vedere politic, nici exemple de „trivialitate lascivă“ (pošliatina).

După ce „sociologismul vulgar“ a fost denunțat la sfârșitul anilor 1930, nici nu s-a mai pus problema unor interpretări ale lui Pușkin ca „poet al tinerilor culturii burgheze rusești“ (așa cum îl numise D.S. Mirski în 1934). Dar s-a încheiat și studiul intensiv al registrelor contabile, al scrisorilor personale, jurnalelor, memoriilor și al documentelor de arhivă, oricât de mărunte, care ar fi putut mijloci „descrierea în detaliu“ a scriitorilor în contextul vremurilor lor. În schimb, activitatea cercetătorilor formaliști care protestaseră împotriva criticii bazate pe biografie și a clasificării superficiale a scriitorilor în termeni de clasă socială a supraviețuit doar sub o formă diluată. Studii cu titluri precum „Măiestria lui Gogol“ (sau oricare alt scriitor recunoscut ca fiind „mare“) recunoșteau că măcar unele aspecte ale măiestriei, spre deosebire de ideologie, puteau să aibă greutate. Cele mai venerate texte literare nu erau tratate diferit față de discursurile lui Stalin, căruia îi plăcea să își expună cunoștințele despre scriitorii clasici, referindu-se, de exemplu, la presupușii „dușmani ai poporului“ ca la niște „Iudușca“ (după modelul respingătorului fățarnic Iudușka Golovliov, personajul lui Saltîkov-Șcedrin). Toată lumea trebuia să le cunoască, dar ar fi fost cu siguranță imprudent să le discute în detaliu sau, în orice caz, să le discute fără permisiunea expresă a unui specialist care se adresa specialiștilor dintr-un institut de cercetare al Academiei de Științe, ori să citeze operele greșite.

Efectele adulației și ale învățării mecanice a clasicilor nu au fost mereu negative. Pentru început, a învăța pe de rost nu a fost o invenție sovietică, nu mai mult decât a fost literatura o religie laică. Înainte de revoluție, școlarii erau puși să recite autori precum Lomonosov, Pușkin și Lermontov ca parte a programei școlare din învățământul secundar. În cel mai bun caz, acest lucru le oferea rușilor la vârsta adultă o familiaritate afectuoasă cu literatura care devenise moneda unică a culturii. Scriitorii ruși din secolul al XIX-lea și XX (și artiștii de orice factură) se puteau aștepta ca majoritatea cititorilor să recunoască aluziile literare, uneori într-o formă refăcută substanțial. (Importanța intertextualității, adică a citării directe sau indirecte, ca subiect de studiu pentru istoricii literaturii ruse este strâns legată de universul mental în care au crescut scriitorii.) Și chiar dacă un copil care ar fi subliniat relevanța pentru viața sovietică a imnului lui Turgheniev dedicat „limbii ruse, simple și măreț“ ca unic spațiu de libertate într-o societate represivă („Dacă nu ai exista, cum aș putea să nu disper?“) ar fi fost eliminat din clasă, dacă nu chiar din școală, nu exista nimic care să îl împiedice pe un elev să nu se bucure în particular de potențialul subversiv al operei.

Totuși, printre cititorii nesofisticați, expunerea la o „programă de bază“ nu pare să fi făcut mai mult decât să fi perpetuat un fel de folclor literar. Acesta încuraja circulația unor anecdote grotești despre viața scriitorilor, parodiate în anii 1930 de scriitorul absurd Daniil Harms, ale cărui „Anegdote [sic] despre Pușkin“ conțineau perle de irelevanță precum „Lui Pușkin îi plăcea să arunce cu pietre (...)“. Documente precum jurnale sau scrisori arată că citarea „cuvintelor semnificative“ sau a expresiilor idiomatice era mult mai frecventă decât lectura în cunoștință de cauză a textelor clasice. O tânără care îl cita greșit pe Lermontov într-o scrisoare adresată iubitului („Este plictisitor și trist și nu am mâna nimănui să o mângâi“ în loc de „mâna cui să o apuc“) poate că nici nu știa ce poezie maltratează. Se prea poate ca versul să fi ajuns la ea printr-o sursă intermediară, precum un cântec popular.

Dar cel mai grav efect secundar al unui sistem care își încuraja absolvenții de școală să vadă în eșantionul restrâns de texte clasice la care fuseseră expuși un apogeu al creației literare și să judece orice formă de scriere prin acest etalon a fost acela că a promovat un conservatorism estetic agresiv. În loc să nu știe nimic despre artă, dar să știe ce le plăcea, filistinii sovietici credeau că știau foarte multe despre artă și că aveau tot dreptul să impună altora ce le plăcea. Un număr mare de elevi părăseau școala doar cu ceea ce Marina Țvetaeva numea „Pușkin, euforicul perpetuu, a cărui singură izbândă în viață a fost să moară“ și ale cărei unice opere erau Evgheni Oneghin, Fata căpitanului și două sau trei poeme lirice. Prin urmare, nu este surprinzător că textele mai curajoase care reușeau să scape de cenzură provocau adesea saci întregi de scrisori primite de la un tip de cititor pe care l-am putea numi „Dezgustatul de Tambov“ – un profesor de școală de provincie, un inginer sau vreun alt membru al „micii inteligheții“ sovietice, îngrozit că se publicase ceva potrivnic „literaturii ruse clasice“ în forma schilodită pe care o cunoștea.

Apoi, epoca lui Stalin a cunoscut dezvoltarea unui canon excepțional de restrictiv, nu doar în sensul că includea foarte puține scrieri, ci și pentru că modul de a discuta despre acestea era reglementat cu o severitate extraordinară. Liberalizarea culturală inițiată în 1954, la un an după moartea lui Stalin, a fost, și în acest domeniu, ca în multe altele, întâmplătoare și incompletă, afectând mai ales interpretarea academică a lui Pușkin, dar și aici doar parțial. „Casa Pușkin“, Institutul de Literatură Rusă al Academiei de Științe din Leningrad, și-a păstrat o poziție privilegiată în privința publicațiilor lui Pușkin, fiind descrisă de un comentator ostil, nu cu totul pe nedrept, ca „un cerc restrâns de preoți ai lui Pușkin care dețin monopolul deciziilor când vine vorba de a stabili dacă un anumit articol le slujește propriilor scopuri“. Cu siguranță, diversitatea tot mai mare, evidentă în publicarea lucrărilor de literatură și a traducerilor, a început să se resimtă și în critica literară, și în mediul academic. Un eveniment fundamental a fost crearea seriei „Semiotike“ (Studii în sistemele semiotice) la Universitatea din Tartu, sub conducerea savantului și criticului Iuri Lotman, în 1965. Concentrarea semioticienilor pe problema semnificației într-o anumită cultură la un moment dat, mai degrabă decât pe semnificația textelor pentru generațiile ulterioare, a lansat o provocare mascată accentului pus pe

progresism de marxist-leninismul tradițional. (Semnificativ a fost că unele dintre cele mai bune lucrări ale lui Lotman au fost consacrate așa-zisului „boiernaș sentimentalist“ Karamzin.) Imersiunea în trecut, necesară în demersul semiotic, a însemnat și că materiale precum scrisori și jurnale ale scriitorilor dobândeau din nou valoare în sine, mai degrabă ca gen de compoziție literară sau subliterară decât ca simplu depozit de informații despre ce și cum făcea un scriitor cu versiunile în lucru ale romanelor, pieselor și poeziilor sale.

***

Nu numai scriitori, ci și artiști de tot felul au pornit de la premisa că publicul era familiarizat cu scrierile lui Pușkin. Era prin urmare firesc ca, în cartea sa Sensul filmului din 1943, Eisenstein să își explice teoriile despre montajul creativ în cinematografie prin analogie cu poezia lui Pușkin. Iar faptul că regizorii, compozitorii și dramaturgii se puteau baza pe cunoașterea aprofundată a intrigilor lui Pușkin (sau, în orice caz, a celor din cele mai cunoscute scrieri ale sale), așa cum omologii lor britanici o făceau cu Shakespeare, Dickens sau Jane Austen, le-a permis un grad ridicat de libertate când a venit vorba să le adapteze în forme noi. Personajul eponim din Boris Godunov, opera frământată, totuși regală, a lui Musorgski, este cu totul diferit de versiunea personajului ambițios și măcinat de vină al lui Pușkin. Versiunea lui Ceaikovski din Dama de pică renunță la finalul ironic din povestea originală (în care Liza sfârșește prin a se purifica de propria umilință de protejată căsătorindu-se cu fiul fostului administrator al bătrânei contese), introducând în schimb o scenă în care Liza se sinucide, într-un stil adecvat operei, aruncându-se în Neva. În același timp, aceste reinterpretări scandaloase expuneau uneori motive latente în textul inițial. Astfel, Dama de pică a lui Ceaikovski a mizat pe tema demonică ținută la distanță de umorul și ironia la Pușkin. Decorul supradimensionat și detaliile amenințătoare create de Dobujinski pentru actul final sunt conforme cu intențiile compozitorului.

***

Cu toate acestea, atât în opera erudiților ruși, precum Lotman, cât și a asociaților lor occidentali, materialul considerat potrivit pentru cercetare era încă strict reglementat în anumite privințe. Scrisorile lui Pușkin adresate colaboratorilor săi literari erau analizate exhaustiv, iar crearea ludică și atentă a unor euri alternative era luată și ea în calcul, dar scrisorile scriitorului către soția sa și alte persoane apropiate nu erau discutate în detaliu deoarece materialul era „util pentru biograf", dar nu pentru istoricul literar, din moment ce nu erau destinate publicării. Elita societății ruse a început să fie analizată exhaustiv: luându-și indiciile din două versuri din Evgheni Oneghin – „Ades poți fi un om de treabă/Și să râvnești la unghii fine" –, semioticienii au analizat zeci de domenii care fuseseră ocolite de accentul pus de marxism-leninism pe viața intelectuală, de la „limbajul florilor" până la convențiile duelului. Totuși, noblețea era prevalentă: chiar dacă memoriile arată clar că abuzurile asupra copiilor, incestul, violul, violența, dar și delicte mai puțin scandaloase, cum ar fi vulgaritatea și grosolănia, erau la fel de frecvente în societatea rusească de la începutul secolului al XIX-lea ca în orice altă comunitate, nu s-a permis totuși ca discutarea unor asemenea subiecte să perturbe perspectiva care vedea în „Epoca de Aur" a lui Pușkin și a contemporanilor săi un paradis estetic. Cu alte cuvinte, aceasta a fost o tradiție interpretativă care, căutând să identifice convențiile vieții rusești de la începutul secolului al XIX-lea, a imitat adesea regulile de bună-cuviință cu care se luptaseră scriitorii înșiși. Chiar și pentru savanții liberali ruși de acest fel, biografia lui Coleridge scrisă de Richard Holmes, în care poetul își compune operele eterice prins într-o constantă bătălie cu afecțiuni vădit pământene, precum constipația, ar fi părut o clevetire trivială și respingătoare. Într-un fel, aceasta era o reflectare a propriei hotărâri a scriitorilor de a transcende corporalitatea. Poetul Nikolai Kliuev, grav bolnav, țintuit la pat și victimă a persecuției staliniste, se alina cu gândul că „sfinții pot fi recunoscuți prin rezistența lor, prin capacitatea de a se ridica deasupra suferinței [...] sufletele unor oameni sunt ca niște trâmbițe, sunând numai atunci când sunt atinse de catastrofă și de îngerul suferinței". Și totuși, refuzul cercetătorilor de a se interesa de durerea personală – relații de iubire eșuate, divorțuri, agonie sexuală – ar fi putut obstrucționa studiul scriitorilor preocupați în activitatea lor tocmai de aceste teme. Teoria formalistă conform căreia scriitorii își modelau conștient experiența personală ca artă chiar în timp ce o trăiau (fenomen numit în limba rusă jiznetvorcestvo) ignora faptul că unii scriitori se lăsau

inspirați tocmai de reticența vieții de a se supune unei asemenea modelări (exemplele includ și unele dintre scriitoarele discutate în capitolul 6 al acestei cărți).

Chiar și după ce a crescut interesul față de „trăsăturile distincte“ ale unor scriitori recunoscuți, preocuparea pentru „defecte“ a rămas redusă: în loc de „biografie“ în sensul occidental al termenului, descrierea vieții însemna definirea „căii creatoare“ a unui autor (biografia oficială a lui Kliuev a ocolit discuțiile despre relațiile homosexuale ale poetului și s-a concentrat în schimb pe relațiile sale artistice cu alți scriitori și cu editorii de reviste). Misiunea esențială a fost reprezentarea vieții ca o cale sfântă a suferinței și a triumfului (podvig): abaterile de la acest model au provocat o dezbatere înverșunată, precum în cazul interpretării revizioniste a criticului ruso-american Alexander Zholkovsky despre biografia Annei Ahmatova. Acesta a susținut că Ahmatova își vedea propria suferință, politică și personală, ca un simbol al distincției și s-a străduit să o accentueze și să o intensifice. Nu a fost doar o victimă inertă și inocentă, ci a căutat activ suferința. Ea i-a folosit pe alții ca instrumente de conflict (istoria relațiilor ei cu bărbați care erau atașați de altă femeie este izbitoare) și ca o cutie de rezonanță pentru lamentație (Zholkovsky a atras atenția asupra dorinței compulsive a Annei Ahmatova de a avea un public, manifestată în pretențiile repetate ca prietenii ei să lase totul deoparte și să vină degrabă să o vadă când le-o cerea). Într-un răspuns furios publicat în Zvezda, revista literară care publicase articolul lui Zholkovsky, un alt critic ruso-american l-a acuzat pe Zholkovsky că ar fi concertat și aprobat oprimarea Ahmatovei: „Numai de la o distanță sigură – geografică sau cronologică – se poate scrie despre istorie și literatură cu o asemenea înstrăinare imperturbabilă de suferința umană“. Descrierea vieții autorilor era încă percepută la scară largă ca un gen care impunea o angajare morală și un respect vecin cu adulația, chiar și când era practicată de erudiți.

În orice caz, atitudinea defensivă cu privire la biografiile scriitorilor a crescut la finele anilor 1990, alimentată de neliniștea că literatura rusă își pierduse controlul tradițional asupra culturii ruse. În 1998, un eseist care scria în revista literară liberală Kontinent menționa printre capetele de acuzare menite să demonstreze „incultura“ mass-media rusești faptul că

televiziunea rusă a marcat „Ziua Pușkin“, un festival oficial creat de Boris Elțîn în acel an, doar prin difuzarea „unui soi de balet parodic interpretat de dansatori de avangardă pe jumătate despuiați“. Acuzația împotriva mass-media a fost izbitor de nedreaptă, având în vedere că bicentenarul nașterii scriitorului în 1999 a fost marcat de zeci de programe omagiale. Dar acest lucru a arătat cum Pușkin devenise marioneta unui alt tip de conservatorism: de această dată, al unei inteligheņția asediate care considera că, de fapt, cultura era și mai amenințată în epoca postsovietică decât fusese în timpul guvernării sovietice. În romanul futurist Zâtul (2000) al Tatianei Tolstaia, care surprinde locuitorii unui Moscove secerate de un holocaust postnuclear, condamnată pentru totdeauna să retrăiască istoria sovietică drept farsă, un iubitor de cărți entuziast și ignorant creează ceea ce el numește „un pușkin“, un fetiș din lemn dedicat unui zeu aproape uitat al literaturii care a existat cândva. Dar în timp ce ia în derâdere monumentalismul, romanul prezintă cunoașterea cărților fundamentale ca măsură a culturii adevărate: perfidia dictatorului postholocaust și sterilitatea culturii neoprimitive pe care o domină sunt demonstrate de faptul că vorbește despre poezii celebre ale lui Pușkin, Lermontov și Blok ca fiind ale sale. Încă o dată, integritatea scrisului și a scriitorului reprezintă o probitate morală a societății în ansamblu.

Acest capitol a pus problema răspândirii operelor literare în Rusia. A început cu chestiunea controlului scriitorilor asupra propriilor creații, un control care a fost uneori ajutat de cenzură, dar mai des frustrat de aceasta. Cenzura putea acționa uneori ca un stimulent pentru producția literară. Mai devastator a fost efectul său asupra calității cititorilor, mai ales în perioada sovietică, atunci când educația și publicarea pentru mase au creat o nouă categorie de cititori, încrezători în propriile capacități, dar mai curând limitați intelectual, care și-au perceput cunoștințele restrânse despre clasici ca măsură absolută a standardelor estetice. Critica academică, deși s-a bazat pe o cunoaștere mult mai amplă a surselor primare, a fost ea însăși supusă unor constrângeri severe, mai ales înainte de 1956. Nu numai că s-au evitat materiale explozive politic, ci și teme „vulgare“ sau „banale“, o metodă care a dus la expurgarea operei auctoriale și, de asemenea, la evitarea abordării biografice, cu excepția cazurilor în care acestea se concentrau pe

„calea creatoare“ a unui scriitor, adică pe experiențe intelectuale relevante pentru compunerea unor texte literare individuale.

Discuția de aici nu ar trebui considerată în sensul că fiecare rus trebuia să manifeste genul de venerație impus de profesorii de la școală și de guvernul oficial față de scriitorii mari. După cum vom vedea în capitolul următor, mulți oameni, mai ales alți scriitori, au avut o atitudine cu mult mai îndrăzneață față de numele consacrate. Cu toate acestea, chiar la sfârșitul secolului XX, nivelul de reverență față de autorii clasici era considerabil mai mare în Rusia decât în Europa de Vest, ca să nu mai vorbim despre America, o situație încurajată, dar și dată peste cap de răspândirea unor valori explicit comerciale în societatea rusă, în general, și în presă, în special.

Capitolul 4

„Cât timp poeți pe lume cântările-și resfiră/ Slăvit socot să fiu și eu“

Reacții ale scriitorilor la Pușkin

Nu mă atacați cu Pușkin –

Îl voi folosi să vă atac!

(Marina Țvetaeva)

În rândul comentatorilor despre istoria literară rusă, mândria lui Pușkin că va răsuna întotdeauna în mintea poeților a fost uneori luată ca atare, opera poetului fiind văzută ca sursă ultimă a tuturor lucrurilor de valoare din opera succesorilor săi. Dar senzația că activitatea lui Pușkin a fost începutul și sfârșitul oricăror eforturi literare nu s-a limitat în nici un caz la birocrații patrioți sau la stâlpii sistemului educațional. Mai degrabă, fiecare generație succesivă de scriitori a reușit să se convingă că ea și numai ea l-a descoperit pe „adevăratul“ Pușkin. Această convingere a fost accentuată de faptul că multe dintre scrierile lui Pușkin nu au fost „pușkiniene“ în sensul înțeles la școală, ci subminau locuri comune decente privitoare la echilibru, reținere și zidire spirituală. De exemplu, „Înecatul“, o baladă romantică despre un strigoi care se răzbună pe un țăran care nu a reușit să-l îngroape, evocă edificator apariția fantomei:

Luna se ivește dintre norii încărcați de ploaie –

Ce este? Gol stă dinaintea lui,

Cu apa scurgându-i-se din barbă,

Cu privirea neînfricată și fixă,

Fiecare membru amorțit de spaimă,

Și racul negru s-a prins

De trupul lui umflat.

Așa cum fiecare generație de regizori de teatru și de spectatori din lumea anglofonă și-a construit propriul Shakespeare (luați, de exemplu, moda așa-numitelor „piese cu probleme“ despre relații sexuale promiscue, precum Măsură pentru măsură și Troilus și Cressida, din anii 1960 și 1970), în același mod, generații succesive de cititori și de critici ruși l-au descoperit pe propriul „Pușkin“. De exemplu, Călărețul de aramă, o evocare a orașului Sankt-Petersburg ca operă de artă supremă și simbol al zdrobirii autoritarismului, a rezonat în texte moderniste precum romanul lui Andrei Bielîi Petersburg, sau într-un poem al lui Innokenti Annenski în care „ceața galbenă“ din romanele lui Dostoievski învăluie eroul-statuie din poezia lui Pușkin.

Date fiind circumstanțele istoriei ruse de la începutul secolului XX, nu este surprinzător că Pușkin a fost considerat important pentru ceea ce filosoful religios Simeon Frank a numit „înțelegerea tragediei inerente vieții“. Dar el a fost apreciat și ca scriitor care punea accent pe importanța condiției de scriitor. Mulți autori au dat greutate laturii romantice a lui Pușkin. Criticul Mihail Gerșenzon a considerat că „Monument“ trebuie interpretat ca ilustrând un contrast între faima „autentică, de care au parte cei care înțeleg poezia“ și „faima vulgară, din rândul gloatelor, un soi de faimă amuțită – simplă celebritate“. Această interpretare era cu totul în spiritul vremurilor. Poezia lui Pușkin „Prorocul“, în care poetul este văzut ca un proscris prometeic, înzestrat cu o înțelegere unică și absolută a culturii sale, a dat naștere la zeci de imitații între anii 1890 și 1940, pe măsură ce scriitori moderniști au reafirmat întâietatea artei și, odată cu aceasta, înțelegerea romantică a artistului ca erou, nebun sacru și profet.

Desigur, în secolul XX a avut loc o oarecare reabilitare a poeziei prepușkiniene, prin personalități importante precum Marina Țvetaeva, Osip Mandelștam și, mai târziu, Iosif Brodski, inspirați de obscuritatea încăpățânată și de asprimea tonică a lui Derjavin. Dar accentul modernist pus pe urmărirea originalității nu era adecvat pentru o înțelegere a convenționalismului deliberat al scrierilor din secolul al XVIII-lea. Tipic în

acest sens a fost Vladimir Nabokov, al cărui comentariu pe tema lui Evgheni Oneghin a criticat aspru caracterul insipid al lui Karamzin și monotonia ilizibilă a poetului epic Mihail Heraskov, acordându-i fără tragere de inimă lui Derjavin doar „sclipiri de geniu în stare brută“. În poezie, vocea folosită de Pușkin în scrierile sale despre poet, asociind scepticismul ironic cu o afirmare cutezătoare a valorii inspirației, a devenit mijlocul definitiv de a transmite experiența artistică. Anii 1910 și 1920 au cunoscut o renaștere a tehnicilor „pușkiniene“ și în proză – utilizarea cadrelor narative, a epigrafelor, intertextualității și a altor strategii care marchează distanța unei povești de realitate, preferința pentru stil în detrimentul observației.

În ciuda discuțiilor aprinse ale scriitorilor privitoare la Pușkin în termeni de temă, împrumuturi de vocabular și forme cu rezonanță „pușkiniană“, operele generațiilor ulterioare nu au fost în nici un fel limitate de ce făcuse Pușkin. Genurile pe care Pușkin nu le folosise s-au dovedit adesea mai productive decât cele în care avusese o contribuție. Deși Andrei Siniavski a descris poezia lui Pușkin ca „plină cu material personal“, spre deosebire de scrisorile sau de însemnările sale, cantitatea de „material personal“ strict în poezia lirică a lui Pușkin este de fapt destul de limitată, iar acest material apare întotdeauna în formă transformată. Poezii aparent confesive, scrise la persoana întâi, sunt de fapt „confesiuni deghizate“ – adică rostite în cuvintele unui personaj inventat. Iar „costumele“ pe care Pușkin a ales să le îmbrace, atât în creația sa lirică, cât și în scrierile dramatice și în proză, au fost extrem de variate. Eseurile și însemnările lui Pușkin arată limpede că avea un temperament asemănător atât cu Mozart, cât și cu Salieri, eroii aparent antitetici ai uneia dintre Micile tragedii; Hermann, protagonistul german, tenace și nevrotic din Dama de pică, și fermecătorul fără efort Tomski, un bârfitor palavragiu din înalta societate, sunt amândoi un alter-ego al autorului. Chiar dacă procedeul „confesiunii deghizate“ este caracteristic literaturii ruse (regăsindu-se, de exemplu, în Un eroul al timpului nostru al lui Lermontov sau în poezia de începuturi a Annei Ahmatova), gama amplă de măști adoptate de Pușkin a fost unică.

Nici poezia confesivă nu a fost singurul gen anticipat în opera lui Pușkin. După cum a susținut Lidia Ghinzburg într-o istorie clasică despre literatura

rusă din secolul al XIX-lea, Despre proza psihologică, Aleksandr Herzen a fost cel care, în Trecutul și gândurile mele, a inaugurat genul prozei confesive folosind o retorică emoțională mistuitoare care probabil l-ar fi stânjenit pe Pușkin. În schimb, scrisorile extraordinar de vii, ludice și autoironice ale lui Pușkin au puțini succesori în tradiția rusă. Maeștri de mai târziu ai formei epistolare, cum ar fi Marina Țvetaeva, s-au aplecat mai degrabă spre abstracție literar-filosofică și spre lamentări pe tema nedreptății destinului decât spre detalii concrete și umor malițios. În privința teatrului, Pușkin nu a scris comedii dramatice, gen care a constituit, atât înainte, cât și după viața lui, gloria teatrului rus. (Revizorul lui Gogol, înscris în repertoriul internațional ca o capodoperă unică, a fost succesorul unor texte din secolul al XVIII-lea, precum Neisprăvitul lui Fonvizin sau Fanfaronul lui Kniajnin, dar și inspirația pentru Aleksandr Ostrovski, prolificul susținător al teatrului rus de la mijlocul secolului al XIX-lea.) Pușkin nu a contribuit nici la genul foarte important al tragicomediei, ilustrată de Livada de vișini a lui Cehov sau de Ploșnița lui Maiakovski. Cele mai mari realizări ale sale au rămas splendid de izolate. Cu siguranță, Evgheni Oneghin a inspirat diverse imitații, dar nici una nu a fost mai mult decât un exercițiu amuzant în versuri ușoare. Complexitatea psihologică a lui Boris Godunov a fost mai degrabă surprinsă în opera omonimă a lui Musorgski decât în trilogia de drame istorice despre Boris și despre înaintașii și urmașii săi scrisă de Aleksei Konstantinovici Tolstoi, opere mai curând insipide în comparație cu genialitatea nefinisată a tânărului Pușkin.

***

Piesa La un car de minte, un dram de prostie (1868) a lui Ostrovski, într-o montare „excentrică“ în arena circului, a fost pusă în scenă de regizorul Serghei Eisenstein (1923): o duzină de clovni cu păr roșcat țopăie provocator pe o structură metalică pentru cățărat. Ostrovski, farul călăuzitor al teatrului rus la mijlocul secolului al XIX-lea, este un caz evident de scriitor de succes a cărui operă nu are nici o legătură cu Pușkin (poate cu excepția basmului său dramatic Snegurocika/Fetița zăpezii). Spre deosebire de Pușkin, el era un profesionist al teatrului, iar multe dintre piesele sale, nicidecum strălucite, ci mai curând experimente problematice din punct de vedere teatral, erau comedii convenționale, ridicate la un anumit nivel de

talentul extraordinar cu care autorul reda vorbirea vulgară, de simțul viu al ridicolului și de mizantropia lui molipsitoare. Furtuna, pe de altă parte, a îmbrăcat forma unei melodrame pursânge despre viața de negustor, care nu era în echilibru cu delicatețea emoțională a lui Pușkin. Ceea ce nu înseamnă că realizările lui Ostrovski ca dramaturg trebuie bagatelizate: piesele sale au un loc bine stabilit pe scena internațională (de exemplu, Furtuna a inspirat opera lui Janáček Katerina Kabanova), dar și pe cea națională. Iar în Rusia începutului de secol XX, familiaritatea lor nu provoca dispreț, ci îndrăzneală din partea regizorilor, inclusiv Meyerhold și Stanislavski, dar și Eisenstein.

***

Dacă Pușkin poate fi considerat un deschizător de drumuri, el este astfel în ce privește „genurile îmbinate“. De exemplu, poemul narativ bazat pe un „cadru“ în proză din Nopțile egiptene (1835) a fost oglindit (deși nu imitat) în O viață dublă (1844–1847) de Karolina Pavlova, o povestire în proză care folosește poezia pentru a reprezenta gândurile și visele protagonistei, Cecilia. Dar, dată fiind preocuparea literaturii romantice din întreaga Europă față de formele noi și hibride (să ne gândim la „romanul în versuri“ al lui Heine Atta Troll sau la folosirea cântecului pentru a reprezenta lumea imaginară a lui Mignon în Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister a lui Goethe), este greu de susținut că textul intergeneric în literatura rusă derivă în totalitate din influența lui Pușkin.

Chiar și viziunea convențională a centralității lui Pușkin în limba literară rusă nu poate fi confirmată decât parțial. O mare parte din simplificarea sintaxei lui Pușkin fusese anticipată în secolul al XVIII-lea, nu doar în scrierile lui Nikolai Karamzin, considerat prin tradiție predecesorul lui Pușkin, dar și în surse mai umile, precum memoriile prințesei Natalia Dolgorukaia, scrise în 1767 ca o cronică privată pentru urmașii ei, și în traducerile din franceză a romanelor și cărților de bune maniere. De altfel, după cum a susținut savantul Boris Gasparov, printre alții, linia pușkiniană/karamziniană a fost doar una dintre numeroasele orientări

literare de la începutul secolului al XIX-lea; alți scriitori au fost la fel de înclinați să se opună ideii, precum să o și susțină.

În ce privește proza de ficțiune, moștenirea lui Pușkin a fost la fel de idiosincratică. Un punct sensibil pentru susținătorii rolului lui Pușkin ca „părinte fondator al literaturii ruse“ a fost eșecul scriitorului, printre nenumăratele sale incursiuni strălucite în diverse genuri, de a oferi modele pentru uriașele romane psihologice care, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, erau considerate la nivel internațional drept cea mai mare contribuție a Rusiei la literatura mondială. Chiar un modernist atât de hotărât ca Nabokov, pentru care proza realistă rusă era falsă în intenție și limbută ca expresie și care detesta interpretarea literală de factură psihologică, a susținut despre Evgheni Oneghin al lui Pușkin că este „fluid și flasc de îndată ce începe să simtă, de îndată ce se îndepărtează de existența dobândită de la creatorul său în termeni de parodie colorată și ca recipient al atâtor chestiuni irelevante și nemuritoare“. El a admirat romanul mai ales ca triumf al reprezentării de suprafață. Desigur, Evgheni Oneghin este divers din punct de vedere stilistic și are un narator care joacă multe roluri (prieten al personajelor, purtătorul lor de cuvânt, comentator ironic pe tema nebuniei, punct de sprijin în clipe de suferință). Cu toate acestea, chiar și Tatiana rămâne mai degrabă un simbol decât o imitație a realității trăite, mai curând o făptură a idealismului decât a reprezentării. Ea este, în egală măsură, o manifestare a sensibilității creatoare și un portret al unei tinere provinciale. Dacă scrisoarea ei către Evgheni, scrisă după ce s-a trezit, este o împletitură de citate din cărțile citite, visul ei în care Evgheni este înconjurat de creaturi ciudate preia limbajul baladelor lirice ale lui Pușkin.

Nimic din toate acestea nu are rezonanță în, să spunem, scrierile lui Tolstoi, Dostoievski sau Cehov. De obicei, personajele lui Pușkin nu au propriile voci: sunt pretexte pe care este prinsă țesătura sclipirii auctoriale (același lucru este valabil și pentru personajele lui Gogol, cu excepția primarului din Revizorul care, în izbucnirea sa finală de furie împotriva farsei care i-a fost făcută, atinge o elocvență cu adevărat personală, diferită de orice altceva din piesă). Portretul de o detașare acidă făcut de Pușkin lui Hermann și Lizei nu îngăduie prea mult un discurs interior al personajelor: Hermann, mai cu seamă, rămâne enigmatic, căci este întotdeauna văzut din afară. Cel

mai îndepărtat punct posibil de acest lucru a fost atins în extraordinara și revoluționara, din perspectiva standardelor naționale și internaționale, carte a lui Dostoievski Însemnări din subterană, în care nu avem nici un punct de orientare în afara vocii protagonistului însuși, chinuindu-ne cu afirmațiile sale capricioase și contradictorii încă de la primă frază a microromanului:

Sunt un om bolnav... Sunt un om rău... Un om lipsit de farmec... Cred că sunt bolnav de ficat... La drept vorbind, n-am nici cea mai mică idee despre boala mea și nu știu precis ce anume mă doare. Nu mă tratez și nu m-am tratat niciodată, deși am respect față de medicină și de doctori. Pe deasupra, mai sunt și superstițios până la exagerare; ei, măcar atât de superstițios încât să am respect față de medicină. (Sunt destul de cultivat ca să nu fiu superstițios, însă sunt superstițios.) Nu, rogu-vă, răutatea nu mă lasă să mă tratez. Uite, sunt sigur că așa ceva Domniile Voastre nu veți binevoi a pricepe. Asta-i, rogu-vă, dar eu înțeleg. Desigur, n-aș fi în stare să vă lămuresc cui îi fac „un pustiu de bine“ în cazul de față, cu răutatea mea...[5]

Nici o traducere nu poate imita gramatica textului original, care folosește flexibilitatea sintaxei ruse pentru a plasa adjectivul într-o poziție diferită în fiecare dintre primele propoziții, astfel încât cadența să urce pe un ton de triumf isteric până la „lipsit de farmec“. Dar intervine natura categoriilor retorice. Pe măsură ce este prezentată o afirmație, ea este imediat contrazisă; la fel de contradictorie este și combinația dintre singurătatea apăsătoare a Omului din subterană și incapacitatea sa de a se descurca fără ascultătorul său, antagonistul care „probabil nu va binevoi să înțeleagă“. Mărturisirea Omului din subterană este prezentată fără nici unul dintre mecanismele folosite în mod obișnuit pentru a fixa o amintire ca „reală“. Nu se descoperă nici un jurnal după moartea sa, ascultătorul său rămâne anonim și nu există nici o ocazie motivantă (în schimb, ucigașul din Sonata Kreutzer a lui Tolstoi se confesează într-un vagon de tren, pornind de la o discuție despre căsătorie). Însemnări din subterană au încălcat eticheta literară a prozei lui Pușkin cu aceeași energie cu care naratorul lor monstruos de paranoic, intolerant și necioplit își varsă disprețul asupra convențiilor comportamentale din înalta societate.

Desigur, aspecte din proza lui Pușkin aveau să fie considerate exemplare de unii scriitori de mai târziu. Pentru Cehov, deosebit de atrăgătoare au fost utilizarea de către Pușkin a limbajului figurativ, preferința pentru metonimie în detrimentul metaforelor. Pentru Tolstoi, greutate a avut, mai presus de orice, caracterul direct și imediat al paragrafelor de deschidere scrise de Pușkin. A doua propoziție din Anna Karenina – „Totul se învălmășise în casa familiei Oblonski“[6] – reflectă platitudinea deliberată din primul rând al Damei de pică: „Într-o seară, la ofițerul Narumov din garda călare era joc de cărți“[7].

Cu toate acestea, Tolstoi, cel mai „pușkinian“ dintre scriitori în ce privește modul său de a începe o narațiune, era vădit antipușkinian în alte privințe. Napoleon, caricaturizat în Război și pace, se situează la extrema spectrului reprezentativ în raport cu omagiile ambivalente, dar pătimașe ale lui Pușkin aduse măreției romantice a conducătorului. „Napoleon“ (1822) se deschide cu versuri care folosesc imaginile cosmice ale odei formale din secolul al XVIII-lea pentru a evoca măreția transcendentă a împăratului francez:

Destinul fatidic s-a săvârșit:

Mărețul om a licărit în întuneric.

Într-o sumbră nelibertate și-a cunoscut sfârșitul

Răsunătoarea epocă a lui Napoleon.

Pentru Tolstoi, în Război și pace, „providența“ a înlocuit „destinul“, iar personajele au obținut măreția în fața Dumnezeului și a creatorului lor literar deoarece nu au mai aspirat la „măreția“ reprezentată aici. În scrierile lui Pușkin, de exemplu în Călărețul de aramă, cuvântul „idol“ ocupă un loc vital, surprinzând o configurare ambiguă bazată pe măreție și pe transgresiune morală. În mintea lui Tolstoi, toți idolii, prin definiție, nu puteau decât să amăgească și, în încercarea de a scăpa de umanitatea lor comună, aveau cu siguranță să își dezvăluie adevăratul sine josnic și găunos. Faptul că tatăl lui Tolstoi, membru al generației lui Pușkin, l-a pus

să învețe „Napoleon“ pe de rost în grădiniță a făcut orice altceva, mai puțin să asigure o evlavie față de Pușkin și de eroul său.

În comparație cu viziunea lui Pușkin, conform căreia proza trebuie să fie „modestă“ și „lucidă“, expansivitatea „monștrilor puhavi“ ai lui Tolstoi este provocatoare până la impertinență. Epilogul din Dama de pică mobilizează o iscusință exagerată, subliniind că este vorba despre o operă de ficțiune. Pe de altă parte, finalurile lui Tolstoi sunt neclare prin epilogurile și postfețele lor. Există senzația că scriitorul se întoarce, iar și iar, la subiecte pe care nu reușește să le abandoneze. Iar avertizările sorții, care joacă un rol ambiguu în Dama de pică, au fost mereu, pentru Tolstoi, posibil de eludat. Dacă există o anumită logică în faptul că Hermann ar fi putut, într-adevăr, să fie adus în casa contesei de o „putere necunoscută“, de o forță supranaturală malefică, deși una dinăuntrul lui, pentru Tolstoi, încrederea unui personaj că soarta sa a fost „prevestită“ este un simptom de morbiditate psihică, de aplecare spre autodistrugere.

Prin urmare, Tolstoi a fost un exemplu de cititor care l-a citit pe Pușkin „ca pe un poet “ – un termen pe care Pușkin însuși l-a înțeles ca desemnând o personalitate creativă în sens larg, cineva care putea fi inspirat mai degrabă tangențial decât literal de ceea ce citea.

A fost nevoie să treacă un secol de la publicarea romanului Război și pace până când vreun alt scriitor să îl repudieze pe Pușkin la fel de îndrăzneț, dar și la fel de creativ pe cât o făcuse Tolstoi. Dar în anii 1960, deceniile de patriotism forțat inspirau – cel puțin în rândul câtorva scriitori sovietici neoficiali – o distanțare marcantă față de clasicii literari. De exemplu, Varlam Șalamov și-a început una dintre Povestirile din Kolîma cu o parodiere amară a frazei introductive din Dama de pică: „Într-o zi se jucau cărți în barăcile lui Naumov, unul dintre gardienii călare din lagărul de prizonieri“. Caracterul irelevant al originalului în raport cu viața sovietică este subliniat cu cruzime. O repudiere mai extinsă a lui Pușkin avea să se regăsească în poezia lui Iosif Brodski, al cărui canon personal de mari poeți ruși (Derjavin, Baratînski, Mandelștam) îl evita în mod demonstrativ pe „părintele literaturii ruse“.

De exemplu, ciclul de poeme fundamental al lui Brodski, Douăzeci de sonete pentru Maria Stuart (1974), se distanțează de Pușkin într-o varietate de moduri, evidente și ascunse, și optează pentru o formă de poezie (sonetul) pe care Pușkin abia o folosise. Aliterația, o componentă surprinzătoare de-a lungul întregului ciclu, este folosită mult mai evident decât în operele lui Pușkin. De asemenea, Brodski precizează de la bun început că „muza“ căreia i se adresează „Maria Stuart“ este o fantezie, o invenție, ceva ce va „coborî de pe ecran/și va însufleți parcurile ca o statuie“ (Sonetul nr. 1). Destinatara este în același timp mai reală și mai ireală decât statuile cărora li se adresează câteva dintre poeziile târzii ale lui Pușkin (și care sunt evocate în comparația lui Brodski). Ea este o emanație a unui film pe care eroul liric îl văzuse în copilărie, în care „Sarah/Leander înainta poticnit spre eșafod“ (Sonetul nr. 2). Altfel spus, ea este o viziune artistică mult mai puțin materială decât o sculptură. Totuși, în același timp, ciclul de poeme insistă asupra existenței sale fizice, reale, asemenea cuiva care devine obiectul unei dorințe ce merită consumate, astfel încât „Scoția devine salteaua noastră“ (Sonetul nr. 8). Și pentru a-și marca și mai bine distanțarea, Brodski citează insistent și, din punct de vedere al pietății literare convenționale, impertinent din poeziile de dragoste ale lui Pușkin pentru a le submina retorica emoțională, mai ales prin dislocări lexicale flagrante care contrazic vădit spiritul lui Pușkin privind combinațiile armonioase de stiluri poetice disparate. Un exemplu în acest sens este o parodiere ambiguă, în Sonetul nr. 6, a poemului „Te-am iubit“ al lui Pușkin:

Te-am iubit. Și dragostea mea (sau poate

este doar durere) încă mă spintecă în minte.

Totul este făcut țăndări.

Am încercat să mă împușc – folosind o armă

nu este atât de simplu. Iar tâmplele: care dintre ele,

cea din dreapta sau cea din stânga? Reflecția, nu fiorul,

m-a împiedicat să acționez. Iisuse! ce dezastru!

Fără cuvinte te-am iubit, fără nădejde,

Dea Domnul să mai fii cândva iubită – nici o șansă!

Poate că El este în stare de multe lucruri,

dar – cu Parmenide – nu va mai insufla

focul în sânge, prăbușirea contorsionată a oaselor,

care topește plumbul cu dorința

de a atinge – „coapsele tale", trebuie să șterg – buzele tale.

În afara celor două citate din Pușkin (aici în caractere drepte – pentru textul integral al poemului original, vezi capitolul 6), parodierea originalului este marcată prin folosirea, în versul 12 din textul în rusă al lui Brodski, a articolului arhaic sei – „focul acela" ar fi corect din perspectiva registrului. Dar originalul este folosit doar ca fundal pentru broderia retorică pur brodskiană (și de secol XX). Această retorică include vulgarismul biust („bust", „coapse") din versul 14 (Pușkin ar fi folosit termenul elevat persi/ „sâni", în contextul unui poem de dragoste), referirea la „fior" din versul 6, menționarea de neînțeles a lui Parmenide (filosoful raționalist grec din secolul al V-lea care susținea că numai ce există poate fi cunoscut) din versul 11 și, mai ales, subminarea ironică a aluziei la Dumnezeu din versul 9.

O asemenea repudiere directă și sfidătoare a lui Pușkin qua Pușkin, bazată pe o cunoaștere aprofundată a operelor sale, a rămas o raritate și în literatura rusă din secolul XX. Cu mult mai întâlnită a fost încercarea de a găsi un Pușkin „alternativ" la „părintele literaturii ruse" sau la „patriotul sovietic înainte de vremea sa", studiind încă o dată operele lui Pușkin. Așa cum cenzura încuraja „limbajul esopic", tot astfel și imaginea îngustă și oficială a „celui mai mare scriitor rus" încuraja un „Pușkin esopic". De la mijlocul anilor 1930, faptul de a scrie despre Pușkin, un subiect evident

„sigur“ (spre deosebire de regretatul Dostoievski, cu disprețul său celebru față de mișcarea revoluționară rusă și devotamentul față de Biserica Ortodoxă), le putea permite scriitorilor să exprime probleme care ar fi fost absolut tabu dacă ar fi fost tratate direct.

Un exemplu în acest sens au fost eseurile Annei Ahmatova despre Pușkin. Acestea evidențiau talentul lui Pușkin pentru „criptare“ – într-un moment în care Ahmatova însăși dezvolta o obscuritate protectoare ca reacție la opresiunea instituționalizată. În egală măsură, accentul pus de Ahmatova pe lupta lui Pușkin pentru demnitate într-o lume redusă la mizerie morală prin autoritarism a articulat perspectiva ei privind poziția scriitorului sovietic. Întocmai s-a întâmplat și cu Șostakovici care folosește citate din propria compoziție după un poem de Pușkin – „Pictorul barbar cu pensula sa somnolentă“[8] – pentru a întrețese tema justificării artistice postume în Simfonia nr. 5, prima lui compoziție publică importantă după denigrarea nedemnă cu care a fost întâmpinată Lady Macbeth din districtul Mzensk în 1936.

Bineînțeles, accentul pus aici pe rolul sacru al scriitorului a făcut aceste viziuni neoficiale ale lui Pușkin să se apropie de viziunile oficiale, în termeni de ton, dacă nu de interpretare. Dar au existat și alte tipuri, mai puțin solemne, de „Pușkini alternativi“. Mulți au preferat, după spusele lui Andrei Siniavski, să se apropie de Pușkin „nu prin măreața intrare principală, cu busturi aliniate care purtau pe chipuri expresii de severă noblețe, ci cu ajutorul anecdotelor și caricaturilor născocite de cultura străzii ca un fel de răspuns la, de răzbunare pentru, faima răsunătoare a lui Pușkin“. Pentru a continua metafora lui Siniavski, scriitorii s-au apropiat de Pușkin mai degrabă prin ușa din spate sau prin „intrarea neagră“ decât prin intrarea din față sau „de paradă“.

Tonul obscen al sintagmei „ușa din spate“ a subliniat că intimitatea sub toate formele sale era un clișeu dominant în literatura antisistem din secolul XX, ceea ce a dus și la un accent pus pe scrierile clandestine ale lui Pușkin. Gavriliada, o zbenguială ireverențioasă care înfățișează inseminarea Fecioarei Maria de Satana și Îngerul Gavriil, precum și de Dumnezeu, și

care circulase sub formă de manuscris în timpul vieții lui Pușkin, fiind publicată integral numai după Revoluția Rusă, atinge acum un statut canonic. Pregătirile pentru prima ediție „completă“ a lui Pușkin din anii 1920 au scos la iveală volume de corespondență personală, ciorne, însemnări și așa mai departe, la fel de utile pentru construirea unui nou Pușkin „intim“. Documentele explorau îndeosebi subiecte ostile imaginii cuviincioase despre „poetul național“. Aici îl putem întâlni pe Pușkin lăudându-se că și-a șters „gaura păcătoasă“ cu pagini rupte din ultima carte a contelui Hvostov sau comparând „cele două puncte și virgula“ care îi împodobeau vintrele cu simpla „virgulă“ a unui aristocrat puternic din punct de vedere politic, dar cu probleme sexuale. Dar noile materiale din opera lui Pușkin au oferit mai mult decât asemenea frânturi de informații interzise. Au contribuit și la înțelegerea tot mai profundă a manuscrisului autorului ca text în sine, nu doar ca etapă intermediară între inspirație și publicare (după cum îl văzuse cu siguranță chiar Pușkin, indiferent de preocupările sale legate de integritatea textuală). După 1928, pe măsură ce cenzura devenea mai acerbă și tot mai mulți scriitori începeau să practice „genul tăcerii“ sau să compună texte de „sertar“, numai manuscrisul mai putea respecta promisiunea de a eluda controlul social. Cărțile puteau fi epurate din biblioteci, dar în cuvintele lui Mihail Bulgakov, al cărui Maestru și Margareta a fost unul dintre cele mai celebre manuscrise care au supraviețuit epocii lui Stalin (chiar dacă Bulgakov însuși nu), „manuscrisele nu ard“. Mai mult, prin schițele de peisaje, rațe, cai, demoni sau obișnuiți ai saloanelor, manuscrisele lui Pușkin aveau o vioiciune, o prezență fizică („factură“) care caracterizase publicațiile de avangardă din anii 1910 și 1920, dar care a început să dispară pe măsură ce controlul asupra culturii scrise s-a înăsprit în anii 1930.

În timp ce autoportretele schițate de Pușkin au scos la iveală o perspectivă alternativă bine-venită a poetului la bronzul înghețat al statuilor, ceea ce a trezit interesul moderniștilor din anii 1960 a fost tocmai imaterialitatea poetului, „deșertăciunea“ sa, „sporovăiala“ sa, inconstanța stilistică amorală și alunecoasă, indeterminarea idiosincratică. S-a manifestat atunci o renaștere a interesului pentru Pușkin ca parodist, o identitate care suscitase și interesul scriitorilor în anii 1920, când însăși noțiunea sacră a poetului ca profet făcuse obiectul unei apropieri ironice (scriitorul Vikenti Veresaev se

întrebase în 1929 dacă nu cumva „Monument“, precum personajul lui Evgheni Oneghin, era o caricatură sardonică a stereotipului romantic: „Oare nu este poezia aceasta doar o parodie?“). Realiștii socialiști sovietici s-au perceput, cu toată seriozitatea, drept moștenitori ai lui Tolstoi și Turgheniev și le-au propovăduit solemn cititorilor abordarea pe care o aveau cu privire la „meșteșugul scriitorului“. Pe de altă parte, scriitorii subterani sau semioficiali ai anilor 1960–1970 au preferat să abordeze operele clasice din literatura rusă prin „ușa din spate“ a ironiei. Moscova-Petuški de Venedikt Erofeev a fost o reductio ad absurdum a practicii oficiale de a folosi citate din clasici ca mod de afișare a acreditărilor culturale ale unui text – texte din Biblie până la etichete de pe cutii de cremă de pantofi apar într-o abundență dezordonată, fără a da impresia unei importanțe relative. Și în necrologul zeflemitor al lui Dmitri Prigov, în stilul ziarului Pravda, frivolitatea fundamentală a lui Pușkin a fost folosită pentru a submina pompa biografiei oficiale și a scriitorilor recunoscuți:

Comitetul Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, Sovietul Suprem al URSS și Guvernul Sovietic anunță cu cel mai profund regret că în data de 10 februarie (29 ianuarie, stil vechi) 1837, ca urmare a unui tragic duel, cursul vieții marelui poet rus Aleksandr Sergheevici Pușkin, în vârstă de 37 de ani, a cunoscut un brusc și prematur sfârșit.

Tovarășul Pușkin s-a distins întotdeauna prin principii înalte, un simț al răspunderii și o atitudine exigentă față de sine și față de ceilalți. În fiecare post pe care a fost desemnat să-l ocupe, el a dat dovadă de o dedicare nemărginită pentru sarcina respectivă, de curaj militar și eroism și de toate calitățile înalte ale unui patriot, cetățean și poet.

El va rămâne pentru totdeauna în inimile prietenilor săi și ale celor care l-au cunoscut ca un crai, un glumeț, un zurbagiu și un alcoolic înveterat.

Numele lui Pușkin va rămâne veșnic în memoria poporului rus ca flacără eternă a poeziei ruse.

Din „părintele literaturii ruse“, Pușkin devenise un bufon, un participant la petreceri ale burlacilor. A fost chiar răsplătit cu dubiosul compliment al unui fals pornografic, așa-numitele sale Memorii secrete din 1836 și 1837, în care mărturisea, printre altele, giumbușlucurile în trei cu soția sa Natalia și sora acesteia, Aleksandra. Iar operele sale importante au inclus, pe lângă Evgheni Oneghin (nu „ca enciclopedie a vieții rusești“ a lui Belinski, ci ca poem ludic în care se trage cu urechea la bârfe și ca exemplu de „manipulare a intrigii“), Căsuța din Colomna, Gavriliada și Contele Nulin.

Fiodor Mihailovici Dostoievski, Însemnări din subterană și alte microromane, traducere de Nicolae Gane și Emil Iordache, Polirom, București, 2007

Lev Tolstoi, Anna Karenina, traducere de Emil Iordache, Polirom, București, 2007

Aleksandr Pușkin, Dama de pică și alte povestiri, traducere de Eusebiu Camilar, Polirom, București, 2013

Autoarea face referire aici la Patru monologuri pe versuri de Pușkin, versul citat aici fiind din poemul pușkinian „Renașterea“. (n.red.)

Capitolul 5

„Am deșteptat în inimi, cu lira-mi, bunătatea“

Scriitorii ca „stăpâni ai minții“

O predică literară este mai liberă și mai independentă decât un tratat; adesea privește dincolo de fenomenele reale, cu mult dincolo de ele, schițându-și cuvintele profetice pe orizontul îndepărtat și gol.

(Pavel Annenkov, 1858)

În capitolul precedent am văzut cum caracterul pompos al cultului lui Pușkin a provocat o înțelegere a lui Pușkin mai degrabă ca bufon, ca homo ludens, ca o cunoștință plăcută cu care să „ieși la plimbare“ decât ca pedagog disprețuitor și încruntat. Pușkin a devenit purtătorul de stindard al sensului ca non-sens, mai ales poetul din Căsuța din Colomna (1830), care își încheie saga bizară și voit lipsită de sens despre un bucătar travestit cu următoarele cuvinte:

Morala, iat-o: cred neindicat

Să-ți iei pe gratis o bucătăreasă;

Iar pentru cel ce s-a născut bărbat

E inutil să-și pună fustă-n casă

Ca tot va fi silit, neapărat,

Să-și radă barba și-asta nu cadrează

Cu femeiasca fire... Nu se poate

Din ce-ați citit, mai mult de-atâta scoate.[9]

Dar frivolitatea de acest gen nu este cheia întregii creații a lui Pușkin. La fel de caracteristică pentru el a fost viziunea didactică a literaturii exprimate în „Monument“ – aceea că un scriitor este responsabil de „trezirea sentimentelor nobile“ ale unei întregi națiuni. Chiar și finalul Căsuței din Colomna avea o lecție de transmis – aceea că literatura nu trebuie luată în serios. Era o idee izvorâtă din frustrarea lui Pușkin privind obsesia cititorilor ruși pentru moravuri și mesaje, după cum a exprimat cu putere în „Poetul și gloata“ (1828), o mustrare pentru cei care, la auzul unui „cântec“, nu erau în stare decât să răspundă cu întrebări stupide:

Despre ce tot cântă? Ce ne învață?

De ce stârnește și tulbură inimi

Ca un vrăjitor capricios?

Cântecul lui este liber ca vântul,

Dar și neroditor ca vântul;

La ce ne folosește nouă?

Și în Dama de pică (1834) sunt subminate orice ambiții moralizatoare la care te-ai fi putut aștepta într-o povestire despre practicarea compulsivă a jocurilor de noroc, dat fiind că istorisirea și scrisul sunt reprezentate în cadrul poveștii înseși ca frivole, neserioase, înșelătoare, nu mai mult decât „o flecăreală care ține cât o mazurcă“.

Dar comentariul moral nu este evitat cu totul. Când Hermann apare în camera Lizei pentru a-și da în vileag motivele care stau la baza curtării sale la distanță (de fapt, îi scria scrisori înflăcărate, astfel încât să se strecoare în casă pentru a-i înfrunta tutorele, contesa), naratorul observă: „Plângea amar în căința ei târzie și chinuitoare“[10]. Dacă Pușkin ar fi optat pentru neutralitate morală, el ar fi putut folosi o expresie diferită (de exemplu, „în înțelegerea ei subită și îndurerată“). Dar naratorul este făcut să îmbrățișeze vocabularul moral creștin („căință“), iar adjectivul „târzie“ indică explicit verdictul

(sentimentele Lizei sunt oportune, dar ea a ignorat prea mult timp vocea conștiinței). În aceeași măsură, nu există nici o îndoială că duelul dintre Evgheni Oneghin și Lenski trebuie înțeles ca o formă de crimă permisă de civilizație, chiar dacă această idee este transmisă indirect, printr-o expunere comic-amară despre bucuriile răzbunării:

Este plăcut să scoți din minți un inamic obtuz

Cu o epigramă obraznică [...]

Cu atât mai plăcut dacă el, prieteni,

Zbiară cu furie neghioabă: „Ăsta sunt eu!“

Și mai plăcut să pregătești în tăcere

Un mormânt onorabil pentru el,

Și să tragi tăcut în fruntea lui palidă

De la o distanță potrivită;

Dar să-l trimiți în tărâmul strămoșilor lui

Este puțin probabil să fie o experiență plăcută.

Ar fi absurd să interpretăm propoziția finală de aici ca un manierism stilistic, introdus doar pentru a puncta retorica exagerată despre răzbunare cu vorbirea simplă. Dar umorul sucit dezvăluie un adevăr evident – a-ți ucide până și dușmanii nu se cade.

Totuși, o asemenea ironie delicată se bazează pe o piramidă fragilă de presupuneri despre felul în care pot reacționa cititorii. După cum a subliniat Iuri Lotman, pentru generația lui Pușkin duelul era considerat aproape o „crimă rituală“ (și mai puțin melodramatică, drept formă de a ilustra ce era mai stupid la bărbații adulți, o interpretare care se oprește la duelul lui

Peciorin cu șarlatanul Grușnițki în Un erou al timpului nostru [1841] al lui Lermontov și se desăvârșește în reprezentările duelului la Cehov jumătate de secol mai târziu). Într-o societate în care duelul era universal acceptat ca mijloc central de rezolvare a chestiunilor de onoare, un atac la adresa duelului ca fiind imoral ar fi trebuit să fie exprimat mai explicit. În secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, scriitorii ruși nutreau convingerea puternică potrivit căreia cititorii de literatură serioasă (spre deosebire de cărțile de tarot sau de calendarele bisericești) aparțineau unui grup unitar, chiar dacă unii aveau o înțelegere mai puțin sofisticată a literaturii decât alții și era nevoie să li se amintească anumite adevăruri critice elementare – că literatura nu este același lucru cu viața și că un narator nu trebuie neapărat să se identifice cu autorul. Acest sentiment al integrării s-a datorat, în principal, faptului că populația educată era atât de restrânsă ca număr.

În anii 1830 și 1840, pe măsură ce viața intelectuală s-a extins pentru a include o gamă mult mai amplă de grupuri sociale, mai cu seamă bărbați ambițioși din provincie, proveniți din pătura mijlocie a societății rusești, noțiunea de consens educat a început să cedeze. Primul simptom a fost fragmentarea din lumea literară, deosebit de încordată între scriitori patricieni precum Pușkin și jurnaliști literari, dintre care cel mai celebru a fost Faddei Bulgarin, redactor la Albina Nordului și cunoscut romancier arhiconservator, care era și spion al poliției. Odată ce s-a năruit sentimentul că toți oamenii educați aparțineau aceluiași cerc, același lucru s-a întâmplat și cu speranța că valorile morale pot fi împărtășite și considerate ca de la sine înțelese. Acest lucru a creat o presiune pentru exprimarea consensului cu referire la un text prin intermediul unor comentarii și explicații suplimentare, dar și pentru didacticismul sincer care fusese sursa ironiei în textele literare încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Prin urmare, dintre nenumăratele versiuni posibile ale lui Pușkin, create de Pușkin, ipostaza care a cântărit cel mai greu în rândul contemporanilor și succesorilor săi imediați a fost cea a scriitorului ca „stăpân al minților“ și dascăl al poporului său. În 1834, Belinski a căutat să-i prescrie lui Pușkin cum ar fi trebuit să creeze, plângându-se că scriitorul trecuse de la Poltava și Boris Godunov (simboluri ale unor „opere de o seriozitate incontestabilă și

de o importanță națională“) la „basme găunoase și lipsite de viață“ (este un șoc să ne dăm seama că Belinski a avut în vedere Angelo, strălucita condensare a lui Pușkin pentru Măsură pentru măsură a lui Shakespeare). Iar trecerea de la o concepere a scriitorului ca ironist metatextual la un accent pus pe responsabilitatea față de societate se poate vedea limpede în cazul lui Nikolai Gogol. Nuvela Nasul (1836) a lui Gogol lua în derâdere ideea ameliorării morale prin literatură: nuvela nu s-a încheiat cu o morală, ci cu naratorul redus la tăcere, în timp ce încearcă să explice ce semnificație ar putea să existe într-o anecdotă în care nasul pierdut al asesorului Kovaliov s-ar reîncarna ca înalt funcționar public. Dar un deceniu mai târziu, Gogol a dezvoltat o noțiune foarte diferită privind vocația scriitorului. În celebrul său tratat Pagini alese din corespondența cu prietenii (1847), el a susținut că Pușkin fusese singurul cititor al Sufletelor moarte care înțelesese scopul moral înalt al romanului, afirmând: „Datoria unui scriitor nu este doar de a oferi un amuzament plăcut pentru minte și gust; el va plăti scump dacă operele sale nu transmit ceva de folos sufletului și dacă nu comunică nici o lecție morală cititorilor săi“. Chiar dacă mare parte dintre opiniile lui Gogol din Pagini alese au fost atacate atât de radicali, cât și de conservatori (nu mulți au fost impresionați de sugestia lui Gogol conform căreia moșierul trebuia să ardă bancnote în fața țăranilor săi pentru a-i învăța nepăsarea în fața banilor), accentul pus pe datoria scriitorului de a transmite „lecții morale“ nu a fost contestat. Punctul central în critica Paginilor alese, așa cum a fost exprimat, de exemplu, într-o celebră scrisoare deschisă scrisă de Belinski lui Gogol în 1847, a fost mai degrabă că Gogol trădase datoria scriitorului de a fi un profesor moral prin transmiterea mesajelor greșite. Radicalii și conservatorii, în egală măsură, apreciau acum literatura datorită ideinost-ului său ori datorită abordării unor probleme de actualitate importante.

Cu siguranță, ideinost nu a rămas nedisputat după 1840. Convingerea printre criticii angajați politic că ficțiunea realistă sau reportajul jurnalistic erau superioare poeziei lirice i-a provocat pe autorii de versuri să pună la îndoială teoriile utilitariste ale literaturii. (Un caz notabil a fost Apollon Grigoriev, un critic din Moscova, autor al „romanțelor țigănești“ și dușman vehement al lui Belinski, Nekrasov și Dobroliubov, precum și unul dintre nenumărați scriitori ruși care a fost un bețiv la scară epică.) La sfârșitul secolului al XIX-lea, decadenții ruși au luat-o pe urmele confraților francezi insistând

asupra autonomiei artei și menținând un cult al propriului interes (idealul decadent de erou sau eroină, mai degrabă decât să se lanseze într-un proces de îmbunătățire a societății, se dedica doar căutării plăcerii și satisfacției senzuale).

Dar dorința de a separa arta de problemele morale sau politice a rămas un fenomen marginal, așa cum s-a dovedit când Tolstoi, personalitate impunătoare a sfârșitului de secol XIX și comentator respectat și temut de personalități din toate grupările politice, și-a mobilizat autoritatea într-un atac lansat asupra cultului decadent al frumuseții. Ce este arta? (1898) a expus o pledoarie susținută și puternică împotriva înțelegerii estetice a artei, care trebuia apreciată, în opinia lui Tolstoi, pentru exprimarea sinceră a sentimentelor și pentru implicarea nestrămutată în cauza binelui. Omniprezența populismului în inteligheția rusă și părerea conform căreia datoria oamenilor educați este de a ajuta așa-zisele „mase cenușii“ însemna că încercarea de a contopi arta și politica era mai frecventă decât tentativele de separare a celor două, chiar și printre „decadenții“ pe care îi atacase Tolstoi. Pentru o vreme, în 1906–1907, scurta mișcarea a „anarhismului mistic“ a fost expresia unui impuls de a unifica literatura modernistă, filosofia religioasă și socialismul; după 1917, o serie de scriitori moderniști au devenit susținători înflăcărați ai bolșevismului, punând umărul la dezvoltarea instituțiilor sale culturale recent înființate. De exemplu, poetul simbolist Valeri Briusov a fost numit responsabil de stabilirea strategiilor de instruire a scriitoriilor sovietici; Maiakovski și alți avangardiști de stânga au realizat spoturi și afișe pentru Rosta (Agenția Rusă de Telegraf) din Moscova.

Dar au existat și moduri mai puțin evidente în care arta și politica au avut impact una asupra celeilalte. Marina Țvetaeva – a cărei independență față de orice linie de partid avea să o facă profund indezirabilă atât în Moscova postrevoluționară, cât și, după emigrarea ei în Praga și, mai târziu, în Paris, și care a fost una dintre cele mai talentate figuri ale modernismului – a luat parte, după 1917, la o cruciadă după alta. Minunatul său omagiu adus forțelor „albe“, antisovietice, în Războiul Civil Rus, intitulat Tabăra lebedelor (1921) și scris în Moscova sovietică, a fost urmat de un omagiu la

fel de controversat adus lui Maiakovski, „îngerul cal de povară“, publicat la 1923 la Berlin, la un an după emigrarea Țvetaevei în Occident.

Acceptarea de către mulți scriitori ruși a faptului că arta și etica sunt compatibile a fost în parte rezultatul ambițiilor guvernelor, atât înainte, cât și după Revoluția Rusă, de a reglementa moralitatea și artele. În general, a existat o relație inversă între severitatea cenzurii și crearea de opere de artă amorale sau timid frivole: rareori un scriitor își va risca viața sau libertatea de dragul unei glume. În orice caz, constructul liberal occidental de „sferă civică“, potrivit căruia se presupune că instituțiile culturale, alături de educație și reglementarea mediului urban, sunt autonome și „mai presus de politică“, nu s-a bucurat neapărat de o mai mare atenție din partea scriitorilor ostili puterii țariste și sovietice decât din partea liderilor politici înșiși. În unele perioade din istoria Rusiei secolului al XIX-lea, „cenzura democratică“ (adică hotărârea criticilor radicali ruși și a editorilor de a-i constrânge pe autori să adopte conformitatea politică) a fost, după cum a comentat un istoric de curând, „încă o forță, de luat în considerare la fel de mult precum cea de factură oficială“.

Toate acestea înseamnă că ar fi o greșeală gravă să susținem că „literatura rusă clasică [...] este rareori fățiș didactică“ (pentru a cita un istoric occidental al Rusiei). Dimpotrivă, „didacticismul fățiș“ a fost unul dintre punctele forte ale scriitorilor ruși clasici. Doar un cititor intenționat neatent nu va reuși să recunoască faptul că Domnii Golovliov a lui Saltîkov-Șcedrin era o denunțare elocventă a eșecului moral al clasei de moșieri sau că a sa Istorie a unui oraș era o satiră mușcătoare la adresa domniei autocratice. Ideea nu este că scriitorii ruși au evitat predicile și narațiunile pilduitoare, ci că le-au istorisit cu o forță retorică extraordinară.

Cu toate acestea, înfricoșătorul Iudușka Golovliov din primul roman și tunătorul primar Ugrium-Burceev în al doilea erau mai mult decât simple unelte pentru argumentele ideologice ale lui Saltîkov. Criticii literari, mai degrabă decât autorii, sunt cei care au clasat neobosit personajele în termenii presupusei lor manifestări a bolilor contemporane, anulând diferențele dintre Evgheni Oneghin, Peciorin și Andrei Bolkonski, astfel încât să fie adunați la

grămadă într-o turmă de „bărbați de prisos“. În aceeași logică, eseul lui Nikolai Dobroliubov privind romanul Oblomov al lui Goncearov, „Ce este oblomovita?“, prezenta cartea ca o parabolă despre lene versus hărnicie, ignorând că Oblomov, indolent și gurmand, a fost cel care a stimulat fantezia creatorului său, iar nu eroul pozitiv al cărții, virtuosul Stolz.

Pentru scriitori, spre deosebire de comentatori, a existat întotdeauna o tensiune între scopurile ideologice și cele creative. Practica frecvent întâlnită în rândul scriitorilor de a compune prefețe, postfețe și comentarii pentru propriile texte literare a fost o manifestare a caracterului „intergeneric“ al literaturii ruse, a dorinței de a reduce decalajul dintre ficțiune și non-ficțiune (a se observa inserția de documente reale în Război și pace al lui Tolstoi), dar a subliniat și o conștientizare că, de fapt, convenția literară intervenea în comunicarea directă a mesajelor.

Un exemplu frapant al confruntării dintre ficțiune și ideologie a fost nuvela târzie a lui Tolstoi Sonata Kreutzer (1889). O „Postfață“ scrisă de Tolstoi după publicarea cărții susținea cazul scandalos al personajului principal, Pozdnîșev: în aceasta, autorul insista asupra ideii că, de fapt, celibatul absolut era singura formă acceptabilă de existență umană. Tolstoi și-a exprimat și consternarea în legătură cu dificultatea cititorilor de a înțelege ideea nuvelei sale. Dar Pozdnîșev, care, în secțiunile de început ale nuvelei, este surprins chiar el copleșit de ticuri nervoase, hrănindu-și dependența de cofeină cu ceai tare, băut pahar după pahar, nu a fost chiar cel mai bun susținător al opiniilor pe care se pare că creatorul său (pe vremea aceea, recomandând cu însuflețire abținerea de la substanțe stimulante) și le-ar fi dorit luate în serios. Personajul nu a avut nici măcar grația de-a se căi pentru nelegiuirile sale sau de a empatiza cu victima. A fost și este greu să vezi povestea ca o fabulă și mult mai ușor să o considerăm o schiță sumbră și convingătoare a mentalității unui criminal, umblând în ciorapi prin propria casă pentru a-și surprinde victima și amintindu-și cu detașare senzația produsă de trecerea cuțitului prin balena rochiei, apoi prin carne.
O asemănătoare nesiguranță de comunicare a fost evidentă în Anna Karenina, care este, în același timp, o poveste morală despre viața conjugală cuviincioasă și o zugrăvire a ororilor acestei vieți. Exploatarea căsniciei ca punct de plecare oportun pentru o explorare enciclopedică a societății

rusești, în care totul are sens, era în același timp o obsesie pentru detaliul vieții cotidiene a cărui frumusețe constă în faptul că nu are nici un sens.

Dar ceea ce Mihail Bahtin avea să numească, într-un celebru studiu despre Dostoievski, „polifonia“ discursului romanesc, absența unui punct de vedere unic, fiabil, omniscient, nu a echivalat neapărat cu o absență a certitudinii morale sau filosofice. Vitalitatea lingvistică exuberantă din piesa lui Gogol Revizorul, care surprinde întreaga energie obscenă a rusei colocviale ieșind mereu la suprafață, în ciuda încercărilor patetice ale personajelor de „a vorbi cum trebuie“, a fost strâns legată de concepția lui Gogol că piesa este o dramă spirituală de moravuri, o ilustrare a viciilor despre care credea că întinează sufletul omenesc și că vor ieși la lumină în ziua Judecății de Apoi. Pentru Gogol, decența și indecența lingvistică erau aspecte diferite ale aceleiași greșeli omenești: ipoteza că este cu putință să ascunzi frivolitatea și slăbiciunea de ochiul atotcuprinzător al divinității.

Acest amestec inextricabil de „mediu“ și „mesaj“, de scop didactic și paletă expresivă, a continuat să se regăsească în unele scrieri sovietice, în ciuda unei creșteri a amestecului statului, pe de o parte, și a conformității intelectuale, pe de alta. Un exemplu grăitor a fost poezia lui Maiakovski. Scrierile lui Maiakovski de după 1917 sunt adesea considerate o tristă îndepărtare de realizările sale timpurii: scriitorul este acuzat că „a călcat pe gâtul propriului cântec“ (o expresie pe care el însuși o folosește în mărețul său testament neterminat „În gura mare“). Dar, în loc de a fi o aberație istorică, un tertip de istorie literară, Maiakovski de mai târziu a fost mai curând un caz tipic de scriitor rus în a cărui operă didacticismul și arta erau inseparabile. De exemplu, fascinantul său poem „Două întâmplări nu pe de-a-ntregul obișnuite“ (1922) juxtapune scene de foamete pe o stradă din Moscova cu vinieta unui „ospăț în timp de ciumă“ care se petrece la un restaurant, unde scriitori și alți intelectuali se delectează cu bucatele cele mai apropiate de delicatese pe care le poate oferi orașul bântuit de criză. Rezumată în acești termeni duri, piesa pare la fel de brută și de evidentă ca un afiș pentru șampon „înainte și după“ sau ca un element de propagandă anticapitalistă (pribeagul sfrijit, bancherul obez) dintr-o demonstrație din anii 1920. Dar rezumatul nu reușește să traducă intensitatea sinistră

a descrierii făcute de Maiakovski străzilor tăcute ale Moscovei și efectul de șoc pe care îl trezește imaginea sa de început, un monstru corcit, un om-cal:

Deodată

văd

între mine și fereastră

un băț de om care se mișcă.

Clătinându-se și alunecând.

Bățul de om are cap de cal.

Înainte, el alunecă.

În nări are înfipte

propriile degete:

trei degete, poate două.

Mușchii roiesc în jurul ochilor deschiși.

Dintr-o parte a gâtului

atârnă o venă,

împrăștiind picături pe străzi

care îngheață întunecate acolo unde se preling.

Mă uit și mă tot uit la umbra târâtoare:

ridicând din umeri la o certitudine insuportabilă:

acest jumătate om, jumătate bestie

trebuie să fie o născocire a minții mele.

Raționalitatea sigură este curând restabilită, iar făptura „jumătate om, jumătate cal“, dezgolită de semnificația sa mitologică pentru a se dezvălui drept capul unei mârțoage slăbănoage al cărei gât este descărnat de briceagul unui moscovit disperat. Cu toate acestea, viziunea – ca și coșmarul cu care se aseamănă – nu poate fi redusă la o emanație a vieții de zi cu zi, nefiind nici măcar o simplă aluzie la moarte. Ea rămâne ireductibilă, o manifestare a fricilor alungate de regulă din orașul modern, dar care se dezlănțuie cu toată forța în momente extreme.

Astfel, „Două întâmplări nu pe de-a-ntregul obișnuite“ nu este un exemplu de forță creatoare sacrificată unor scopuri didactice, ci un exemplu al îmbinării inextricabile a celor două. Poemul face apel la o sensibilitate hrănită din interpretările psihanalitice ale miturilor ca arhetipuri ale experienței umane, la fel de mult, fără îndoială, pe cât apelează la figura bolșevicului convins că suferința anilor revoluției poate fi înlăturată doar prin comunism. Centaurul macabru de pe străzile Moscovei, menit să fie un exemplu care să sprijine predica politică a lui Maiakovski, este o creatură cu propria viață artistică, poate chiar o metaforă a poeziei moderniste ca hibrid grotesc și nefiresc.

Prin urmare, discuțiile ce susțin că didacticismul literaturii sovietice ar fi aberant se bazează pe o neînțelegere. Punctul de plecare definitiv în acest sens este o sensibilitate excesivă și de neînțeles privind natura obiectivelor pe care le aveau în vedere mijloacele didactice ale literaturii sovietice. Este posibil să desprinzi valoarea artistică de integritatea morală? Poate o odă dedicată poliției secrete sovietice sau unui dictator feroce ca Stalin, responsabil de moartea a milioane de oameni, să aibă vreo valoare estetică, chiar și când este creată de un scriitor cu un talent artistic incontestabil? Acestea nu sunt doar întrebări ipotetice. De fapt, „soldații lui Dzerjinski“ au fost subiectul unui poem elogios scris de Maiakovski în 1926. Iar mijlocul anilor 1930, când s-au pus bazele realismului socialist, a cunoscut o înflorire a cultului oficial al lui Stalin. Scriitorii care doreau să fie publicați trebuiau să dea dovadă de partiinost sau de fidelitate față de valorile partidului,

inclusiv (de la finele anilor 1930) de servilism față de lider. În nenumărate poeme, nuvele și romane, el a fost înfățișat ca prietenul atotvăzător al oricărui bun cetățean sovietic:

Noaptea târziu, când fiecare sunet tace,

În spatele turnurilor cenușii și bătrâne ale Kremlinului,

Dorințele secrete ale oamenilor din toate popoarele lumii

Îi sunt încredințate preaiubitului Stalin.

Această poezie de Aleksandr Surkov este groaznică din orice punct de vedere; dar și scriitori cu adevărat talentați au răspuns cultului lui Stalin. De exemplu, o „Odă lui Stalin“ de Mandelștam se remarcă prin noblețea frazării și aparenta sinceritate a sentimentului.

Pentru mulți critici aparținând așa-zisului „prim val“ al emigrării (cei care au părăsit Rusia în timpul sau curând după revoluție), procesul împotriva artei sovietice a fost soluționat în avans. Potrivit lui Vladislav Hodasevici, un critic literar formidabil, dar și un poet de excepție, „Maiakovski nu a fost niciodată poetul revoluției, după cum nu a fost vreodată nici poet revoluționar. De fapt, retorica lui este retorica pogromului, îndreptând violența și invectivele împotriva oricărui este slab și lipsit de apărare, indiferent că este vorba despre un magazin nemțesc de cârnați din Moscova sau despre un burghez strâns bine de gât“. În sine, aprecierea lui Hodasevici este greu de contestat, dar problema este că puține texte scrise în Rusia după 1917 pot satisface criteriul susținerii necondiționate pentru cei care au suferit sub puterea sovietică. Poemul „Requiem“ al Annei Ahmatova, o elegie pentru victimele Marii Epurări (masacrarea a milioane de presupuși „dușmani ai poporului“ în 1937–1938) de o ostilitate implacabilă față de călăii lor, a fost o operă de măiestrie artistică dedicată unui scop moral impecabil. Dar a fost o excepție. În mare parte, scriitorii talentați prinși în iureșul diferitelor valuri de represiune au negociat diverse forme de compromis moral. Romanul lui Bulgakov Maestrul și Margareta (1928–1940), de exemplu, a juxtapus viziunea unei Moscove corupte din anii 1920,

tulburate de Satana, cu o versiune „umanizată“ a lui Iisus Hristos ca „sfânt nebun“, neputincios social, care se perindă printr-un Ierusalim nefiresc de asemănător cu Moscova de la sfârșitul anilor 1930. Iar epilogul romanului i-a încredințat ultimul cuvânt lui Woland, versiunea imaginată de Bulgakov pentru Mefisto, care exprimă un cod de relativism moral în care „binele“ și „răul“ sunt asociate cu „lumina“ și „întunericul“ din lumea fizică, ambele fiind considerate necesare într-o viață lipsită de monotonie senzuală. La rândul lor, nuvelele lui Daniil Harms, precum Incidente (1934–1936), au fost expuneri strălucite ale dezumanizării vieții din anii 1930 și, de asemenea, texte în care cruzimea lipsită de sens a devenit un dispozitiv artistic central și, într-adevăr, obiectul plăcerii clandestine pentru narator și cititor.

Astfel, în cazul artei sovietice nu este posibil să se stabilească o legătură simplă între talent și statornicie morală: mulți dintre cei mai înzestrați scriitori au avut atitudini echivoce sau chiar admirative față de tiranie. Un răspuns logic ar fi să vezi aproape totul, inclusiv multe opere „de sertar“, ca fiind condamnabil (nici Bulgakov, nici Harms nu și-au făcut iluzii cu privire la posibilitatea publicării operelor lor târzii) din cauza ambiguității etice, simultan cu trimiterea romanului Maestrul și Margareta într-un alt cerc al infernului față de, să spunem, trilogia Annei Karavaeva Patria (1951), care celebrează bucuriile vieții sub guvernarea înțeleaptă a atotvăzătorului Stalin. Dar acest lucru ar însemna să imităm în sens invers politica culturală limitată din epoca sovietică, potrivit căreia doar lucrările pătrunse de „moralitatea comunistă“ și de „spirit progresist“ meritau să supraviețuiască (vezi capitolul 2). De asemenea, ar ascunde măsura în care dilemele morale ale artiștilor sovietici seamănă cu ale artiștilor din alte epoci și din alte societăți; după cum a subliniat istoricul rus Boris Grois, „istoric vorbind, arta considerată în chip universal ca fiind bună a servit adesea pentru a înfrumuseța și a preaslăvi puterea“. Dacă ar fi să adoptăm o viziune mai cuprinzătoare sau mai amplă despre tradiția „înfrumusețării și preaslăvirii puterii“, este edificator de citit „Odă lui Stalin“ de Mandelștam în contextul omagiilor lui Lomonosov adresate lui Petru I (nici de departe cel mai milostiv dintre conducători). Este la fel de revelator să comparăm romanul realist socialist cu ficțiunea din perioada celui de-al Treilea Reich, cu romanul catolic din Franța, Italia și Irlanda de la mijlocul secolului XX sau chiar cu genuri convenționale, precum romanele de dragoste din seria Harlequin și romanul polițist din Marea Britanie și America.

A doua poziție este de a ignora relația dintre arta sovietică și puterea politică. Dacă Dostoievski ar putea fi deposedat de mesianismul și antisemitismul panslav, dureros de evident în Jurnalul unui scriitor (1876–1881) (și pe alocuri evident în romane), și înțeles ca profet al libertății umane universale, ar putea fi la fel de legitim să îl vedem pe Maiakovski anilor 1920 ca profet al libertății, fără voia sa. În scena finală din Ploșnița (1928), muncitorul Prisipkin, care de-a lungul piesei a reprezentat manifestarea celui mai crunt materialism mic-burghez, devine brusc un personaj tragic, zvârcolindu-se într-o cușcă pentru a protesta împotriva suficienței sterile a viitorului utopic și, prin extensie, împotriva stupidității oricărei comunități care crede că aducerea viitorului în prezent ar putea reprezenta vreun progres.

Ca soluție alternativă, judecata etică poate fi suspendată cu totul: literatura sovietică poate fi studiată în și pentru sine și discutată dintr-o perspectivă „antropologică“. Aceasta înseamnă să înlocuim întrebarea dacă crearea romanelor sau a osanalelor cincinale închinate lui Stalin a fost justificabilă moral și estetic cu întrebarea despre ce a însemnat să fie scrise și cum au fost înțelese de contemporani. Studiul de pionierat al Katerinei Clark despre realismul socialist, The Soviet Novel: History as Ritual, publicat prima dată în 1981, a arătat că romanele omiletice și convenționale ale realismului socialist au fost expresii ale unor mituri puternice de autotransformare și de loialitate care au contribuit la păstrarea unității noii națiuni, agitate și instabile, a Uniunii Sovietice. Personajele schematice și lipsa de preocupare pentru plauzibilitatea psihologică, dar și accentul pus pe progres prin depășirea obstacolelor exterioare au apropiat aceste romane de procedeele folclorului tradițional rus, pe de o parte, și de epopeea clasică, pe de alta. Mai recent, alți critici, precum David Shepherd, Thomas Lahusen și Jochen Hellbeck, au analizat procesul activ de autoșlefuire prin care au trecut scriitorii realist-socialiști, în timp ce se străduiau, atât în jurnale personale, cât și în declarații publice, să se modeleze după forma impusă de dictatele partidului, rescriind repetat versiunile timpurii ale operelor lor, pentru a le pune în acord cu schimbările din politică. Poate că procesele de acest gen nu corespundeau idealurilor occidentale de independență artistică și etică, dar ele nu erau în nici un fel lipsite de ambiguitate și ușor de interpretat: de altfel, o tragedie centrală a epocii staliniste a fost faptul că atâția oameni

cu gândire complexă și de o inteligență agonizată au creat romane și poezii de propagandă lipsite de profunzime, cerute de politica de partid.

Indiferent de calea aleasă, perspectiva scriitorului ca „maestru al minții“ a fost o constantă a literaturii ruse de secol XIX și XX. Chiar și un modernist atât de căutat ironic precum Vladimir Nabokov a fost fericit să afirme că nu era „o pasăre de foc frivolă“, ci „un moralist lovind în plin păcatul, luând în derâdere prostia, ridiculizând vulgarul și cruzimea – și atribuind puterea suverană gingășiei, talentului și mândriei“. Disidența s-a cristalizat mai degrabă în jurul modului în care avea să fie distribuită edificarea etică sau estetică și a creațiilor ce ar fi trebuit oferite decât în jurul întrebării dacă o asemenea edificare putea, în primul rând, să fie tolerată. Dreptul și datoria autorului de a oferi o asemenea edificare au fost un element central al culturii literare sovietice, în care autorii agreați oficial nu doar că se bucurau de privilegii materiale, dar erau tratați și ca experți în chestiuni de actualitate. (În acest sens, un exemplu grotesc prin excelență a fost participarea proeminentului poet sovietic Pavel Antokolski, la vremea aceea trecut de șaizeci de ani, la o dezbatere despre „tineretul de astăzi“ în ziarul Uniunii Tineretului Comunist Komsomolskaia pravda de la sfârșitul anului 1963 până la începutul anului 1964.) Perspectiva oficială a scriitorilor ca „îndrumători ai maselor“ nu a însemnat că rolul acesta a fost evitat de cei care se opuneau regimului. După cum o arată limpede diferite memorii și scrisori, unor scriitorii marginali sau persecutați, precum Anna Ahmatova și Iosif Brodski, li se atribuia o înțelegere deosebită a problemelor psihologice, morale și estetice. Erau solicitați de concetățeni inteligenți nu doar ca protectori și cititori cu autoritate în privința textelor literare, ci și ca experți în orice, de la pictură, muzică, arhitectură la bune maniere, îmbrăcăminte și decorațiuni de uz casnic.

Faptul că respectul pentru scriitori era atât de mare a fost unul dintre motivele pentru care, în perioada sovietică, tot mai mulți ruși au început să sufere de „grafomanie“, dorința compulsivă de a scrie și, dacă era putință, de a publica, indiferent de meritele textului. Stârnită de propaganda din 1920, care îndemna masele sovietice să se exprime („oricine poate scrie!“), grafomania a fost omniprezentă până la finele puterii sovietice. A inclus poeme și ficțiune, precum și scrisori trimise presei și opere de avangardă, dar

și literatură oficială. După cum sublinia scriitoarea emigrată Svetlana Boym, grafomania a fost „stânjenitoare pentru instituțiile literare“ de orice tip, neoficiale, dar și oficiale, căci a ridicat întrebări incomode legate de temeiurile în baza cărora era posibil să se facă distincția între cei talentați și cei lipsiți de talent. Unele dintre cele mai inventive și mai interesante romane și povești create sub puterea sovietică au fost analize tragi-comice ale afinităților dezastruoase dintre arta bună și cea rea. Dacă geniul lui Aschenbach din Moarte la Veneția, de Thomas Mann, trebuia luat ca atare, iar sensibilitatea lui Humbert Humbert a lui Nabokov o imită, cel puțin în parte, pe cea a artistului adevărat (deși face greșeala fatală de a confunda fantezia cu viața), talentul multor eroi scriitori sovietici era ceva discutabil. De exemplu, în Invidia a lui Iuri Oleșa (1927), doi scriitori diferiți, dar la fel de ambigui, combină geniul percepției și invenției cu parazitismul social și paralizia voinței. Fantezistul patologic, inventatorul autoproclamat și scriitorașul de versuri la comandă Ivan Babicev îi stă alături lui Nikolai Kavalerov, capabil de perspective artistice splendide (vede o pasăre ca o mașină de tuns, o cicatrice ca semnul lăsat pe un copac de o ramură ruptă), dar care la finalul romanului zace beat pe patul mare și plin de ploșnițe al văduvei Anecika Prokopovici.

Scriitorii mai reflexivi din anii 1930 și 1940 au fost preocupați de faptul că, într-un regim care acorda cel mult o importanță secundară criteriilor estetice în stabilirea liniilor directoare pentru publicare, întreaga producție literară se putea transforma în grafomanie. (Faptul că asemenea griji nu erau neapărat himerice a fost ilustrat de cazul lui Oleșa însuși, care s-a adâncit într-o disperare înecată în alcool și în crearea de fragmente răzlețe la mijlocul anilor 1930.) Cu toate acestea, după moartea lui Stalin, termenul de „grafomanie“ a dobândit o forță diferită, pe măsură ce romanele premiate în epoca lui Stalin au fost examinate și s-a constatat că lăsau de dorit, iar realismul socialist însuși a început să fie analizat cu atenție. Chiar dacă doctrina oficială a rămas valabilă până în 1991, ea nu a mai fost relevantă pentru o mare parte a creațiilor literare publicate după 1956, chiar și în relativ represiva „perioadă de stagnare“ (1964–1987) ce a urmat „dezghețului lui Hrușciov“ din 1954–1964. Viitorul literaturii sovietice a fost subiectul unor dezbateri aprinse, care apăreau uneori în ziare și întâlniri publice, dar erau adesea purtate la masa din bucătărie. Cei care aclamaseră virtuțile autonomiei artistice, „arta de dragul artei“, puteau să arate

cu degetul spre nenumăratele romane solemne, imense și uitate, care populau peisajul artistic asemenea unor balene eșuate. Faptul că romanele și nuvelele lui Soljenițîn din anii 1950 și de la începutul anilor 1960 au fost precedate de publicarea unor articole fulminante despre interese locale mărunte în ziare de provincie și au fost urmate de compoziții mai polemice a alimentat acuzații conform cărora Soljenițîn era un fel de Piotr Boborikin sau Aleksandr Amfiteatrov contemporan (doi autori prolifici de ficțiune, dați de multă vreme uitării, din secolul al XIX-lea). Dar era la fel de posibil pentru susținătorii scopului moral al scrisului să se refere la cazurile unor scriitori de avangardă de la începutul secolului XX, Aleksei Krucionik și David Burliuk, ale căror creații repetitive reproduceau mecanic procedee futuriste la mult timp după ce puterea creatoare a acestora se epuizase. În povestea lui Andrei Siniavski Grafomanii din 1960, unele personaje erau adepți înflăcărați ai scrierii în genuri alternative – deși foarte prost; dar naratorul poveștii, Galkin, un „grafoman“ de genul celor agreați oficial și care practica un fel de „scris la kilogram“, realist-socialist, părea cel puțin la fel de ridicol.

Pesimismul din Grafomanii avea să devină o temă standard în discuțiile de după Dezgheț despre „starea literaturii ruse“. De exemplu, în Catastrofe în aer, Iosif Brodski a susținut că „politica umple vidul lăsat în mintea și inima oamenilor tocmai prin artă“, autorul fiind însă la fel de nimicitor și în privința scrierii avangardiste (care, în opinia sa, ducea la înecarea amarului în sticla de vodcă) pe cât fusese în privința implicării politice. Iar în Literatura sovietică: In Memoriam (1990), Viktor Erofeev a abordat din nou tema, respingând atât scrierile sovietice disidente, cât și pe cele oficiale drept creații de interes local și lipsite de universalitate.

Din fericire, literatura poststalinistă a fost considerabil mai variată și mai puternică decât au susținut asemenea lamentări. Desigur, au existat câțiva scriitori – de exemplu, romancierul și scriitorul de nuvele Iuri Trifonov – la care căutarea unei „căi de mijloc“ a provocat o revenire la un realism cehovian al eclipsării auctoriale, plus un accent neobișnuit pus pe decăderea culturală și morală. Dar a fi un „prozator invizibil“ nu a fost singura și nici cea mai preferată interpretare a „căii de mijloc“ în rândul scriitorilor ruși poststaliniști. Ba dimpotrivă: scepticismului în legătură cu poziția scriitorului i s-a răspuns (ca în anii 1920) cu un accent pus pe construcția

operei de artă ca act conștient. De exemplu, acest lucru este evident în elegia lui Iosif Brodski „Anul 1972“, care s-a dispensat de figura „poetului“ în favoarea celei de „maestru al cuvintelor“, creând nu „cu scopul/câștigării faimei“, ci „de dragul limbii mele materne și al scrisului“. Dar a fost la fel de clar și în operele scriitorilor dedicați prezentării adevărate a evenimentelor reale, precum Aleksandr Soljenițîn și Varlam Șalamov. Chiar dacă acești doi scriitori au avut păreri foarte diferite despre experiența încarcerării în lagărele de prizonieri (pentru Soljenițîn, lagărele deschideau perspective de libertate interioară și reînnoire morală; pentru Șalamov, erau „gropi“ claustrofobe ale degradării morale), au fost frapant de asemănători în privința întâietății pe care o acordau actului de a scrie. Imaginea „mersului pe zăpada proaspătă“ de la începutul vastului ciclu narativ al lui Șalamov Povestiri din Kolîma (1978) s-a dovedit nu doar o introducere în viața de lagăr, cititorul urmându-i pe prizonieri în călătoria lor prin ținuturile din Nordul îndepărtat, dar și o metaforă pentru actul de a scrie despre un subiect neatins, despre recuperarea narațiunii din tăcere:

Cum bătătorești o cărare pe zăpada proaspătă?

Înainte merge un bărbat, asudând și înjurând, abia târșâindu-și picioarele, înotând la fiecare pas în zăpada adâncă și sfărâmicioasă. [...]

În urma lui merg cinci sau șase bărbați, pe lângă poteca îngustă și înșelătoare. Ei merg pe lângă cărare, nu pe ea. [...] Fiecare dintre ei, chiar și cel mai mic și firav, trebuie să calce pe o bucată de zăpadă proaspătă, nu pe urmele altcuiva. Doar cititorii merg pe tractoare și pe cai, nu scriitorii.

Dacă Șalamov a atras atenția cititorilor săi asupra problemelor narațiunii chiar de la începutul textului, romanele lui Soljenițîn Primul cerc (1978) și Pavilionul canceroșilor încep, tradițional, „în toiul lucrurilor“, fără nici un preambul. Dar și ele sunt eterogene în termeni literari. În Pavilionul canceroșilor, citarea povestirii Pentru ce trăiesc oamenii (1881) a lui Cehov, o poveste în care un înger vine să locuiască împreună cu un cizmar sărac și soția sa, subliniază faptul că romanul nu era doar o reprezentare a unui spital ca metaforă pentru societatea sovietică, ci și un text preocupat de prezența miraculosului în lume (o perspectivă fundamentală pentru a

înțelege extraordinarul capitol de final al romanului). Una dintre narațiunile din Primul cerc, „Prințul Igor“, este o ilustrare a creativității in extremis, o poveste spusă pentru bucuria de a povesti, tocmai pentru că nu are o relație directă sau indirectă cu „viața reală“. Și O zi din viața lui Ivan Denisovici (1962), cu întrebarea sa obsedantă: „Cum poate un om bine hrănit să înțeleagă foamea?“, a atras atenția, la fel ca prefața lui Șalamov la Povestiri din Kolîma, asupra faptului că reprezentarea ororii este imposibilă. Cu cât o narațiune este mai „adevărată“, cu atât este mai puțin probabil să comunice cu publicul său așteptat. Asemenea afirmații au fost mai mult decât o simplă strategie retorică menită să îi umilească pe cei „bine hrăniți“, atrăgându-i într-o liniște atentă. Ele au pus sub semnul întrebării și funcția literaturii într-un moment în care orice afirmație putea lăsa doar „urma unui «noapte bună» pe buze/care nu îl puteau rosti nimănui“, pentru a relua cuvintele unui poem din ciclul „O parte de vorbire“ al lui Iosif Brodski.

Astfel, în epoca poststalinistă, conceptul de scriitori ca „stăpâni ai minții“, compromis de realismul socialist, a fost izvor de îndoieli serioase în rândul multor comentatori inteligenți și practicieni ai literaturii. Printre aceștia s-au regăsit nu numai Șalamov, recunoscut de Viktor Erofeev ca un scriitor „literar“, ci și presupusul „teleologic“ Soljenițîn. În paralel cu îndoielile emergente dacă funcția scriitorului este sau trebuie să fie pur didactică s-a conturat și un declin al reputației romanului, genul cel mai privilegiat în perioada de apogeu al stalinismului tocmai pentru presupusa sa capacitate de a transpune în operă comentarii morale importante. (Într-o caricatură publicată în revista umoristică Krokodil din 1952, doi scriitori stau de vorbă. Scriitorul A către scriitorul B: „Tocmai m-am gândit la un subiect minunat pentru o povestioară!“ Scriitorul B: „Ei bine, apucă-te și scrie atunci!“ Scriitorul A: „Nu, vezi tu, problema este că nu-mi dau seama cum să o transform într-un mare roman!“

11. Caricatură cu doi scriitori de Iuri Gorohov

Caricatură cu doi scriitori de Iuri Gorohov (Krokodil 18, 1952)

Taylor Institution, Oxford)

Cu toate acestea, reputația compromisă a expunerilor morale, pe de o parte, și a romanului, pe de altă parte, nu a fost bine înțeleasă în Occident în anii

perioadei poststaliniste. Aici, mulți cititori au căutat la scriitorii ruși discuția directă și lipsită de ironie despre chestiuni etice care nu mai erau la modă în Occident după al Doilea Război Mondial. Pentru mulți comentatori de la sfârșitul anilor 1950, Doctor Jivago de Boris Pasternak (1957) părea un roman mult mai serios decât orice publicație recentă în limba engleză, în timp ce O zi din viața lui Ivan Denisovici a lui Soljenițîn vorbea cu o autoritate care amintea de memoriile lui Dostoievski despre viața în închisoare din Amintiri din casa morților (1861–1862). Dacă Nabokov își dorise ca Tolstoi să-și fi exercitat cu totul concentrarea pe zulufii care pluteau pe ceafa Annei Karenina, mulți cititori, după publicarea romanului, au fost mai curând absorbiți de temele morale care îl guvernau: dacă fericirea personală este legitimă cu prețul suferinței altora sau dacă poate exista ceva precum o suferință de neevitat sau meritată. Iar ei s-au așteptat ca și succesorii lui Tolstoi să le ofere stimulări etice de acest fel. Nu întâmplător, primul premiu literar susținut de investitori occidentali în Rusia a fost Premiul Booker pentru romanul rus, inspirat de noțiunea donquijotescă de a reînvia genul romanului în țara pe care mulți o considerau încă patria sa firească.

Aleksandr Pușkin, Opere alese, traducere de Miron Radu Paraschivescu, vol. 2, Cartea Rusă, București, 1957

Aleksandr Pușkin, Dama de pică și alte povestiri, traducere de Eusebiu Camilar, Polirom, București, 2013

Capitolul 6

„Și nu-i lua pe proști în seamă!“

Bărbați, femei și societate

Pentru voi, încântătoarele mele,

Doar pentru voi, frumusețile mele...

(Pușkin, dedicație din Ruslan și Ludmila, 1820)

Ar fi greu de ales un exemplu mai bun despre dificultățile impuse de traducerea lui Pușkin decât fraza finală din „Monument“. În traducere, sună perfect banal, ca o frază dintr-un ghid pentru „a-ți face prieteni și a-i influența pe oameni“. Încă o dată, registrul joacă un rol important: cuvântul rusesc glupets are o rezonanță rustică din pricina căreia transpunerea „Și nu te sfădi cu nerozii!“ ar fi într-un fel mai adecvată. Chiar și așa, cititorii moderni vor fi probabil uimiți de combinația de teme aparent incompatibile din ultimele două versuri. Ce legătură ar putea exista între o poruncă impunătoare adresată muzei unui poet: „O, muză, de porunca lui Dumnezeu ascultă!“ și un sfat aparent banal de savoir vivre? (Desigur, expresia comportă o oarecare legătură cu un presupus citat din Coran, însemnat pe o ciornă din Evgheni Oneghin, „Nu te certa cu un nebun“, dar cum persoana care citează este Evgheni însuși și este precedată de o afirmație nonșalantă: „Există o grămadă de bun-simț în Coran“, textul sfânt a fost redus aici doar la o carte de conduită.)

Cu toate acestea, varianta brută a „Monumentului“ indică faptul că îndemnul „Și nu-i lua pe proști în seamă!“ a fost în mintea lui Pușkin încă de la începutul compoziției. Este singurul vers din cele trei strofe finale care a fost fixat imediat sub forma pe care o are în textul final. Iar perspectiva poetului asociată nu doar cu lumea transcendentă a viziunii religioase și mistice, ci și cu banalitățile înaltei societăți apare din nou și din nou în creația lirică de mai târziu a lui Pușkin. „Poetul“ (1827), de exemplu, este structurat în jurul unei opoziții între „preocupările lumii neghioabe“ (adică înalta societate) și „cuvântul divin“ (adică de inspirație poetică), o opoziție prelungită chiar

de poet, care trăiește alternativ în fiecare dintre sfere. Făcând apel la mitul romantic al artiștilor izolați social, Pușkin invocă încă un mit contradictoriu al artistului ca honnête homme, un om cultivat al lumii. Acest mit fusese introdus în cultura rusă la sfârșitul secolului al XVIII-lea de Nikolai Karamzin, care afirmase, într-un articol celebru, „De ce are Rusia atât de puține talente literare“ (1802), că, fără acces adecvat la înalta societate, era greu pentru un scriitor să își educe gustul, indiferent cât ar fi fost de învățat.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, citirea operelor literare era o sarcină obligatorie în lumea bună atât pentru bărbați, cât și pentru femei; într-adevăr, scrierea în sine era percepută ca o abilitate socială agreabilă. Un număr mare de femei din aristocrație și din mica nobilime păstrau un al’bom, ceva între album și caiet de însemnări, în care prietenii scriau versuri măgulitoare, ca simbol al dragostei și prieteniei, dar și strofe comice, alături de portrete schițate și peisaje în acuarelă. Revistele și manualele ofereau modele adecvate pentru albume (nu dădea bine să nu ai ceva gata de completat atunci când ți se cerea). În asemenea condiții, scrierea poeziei a devenit o extensie a conversațiilor din înalta societate, un fel de joc rafinat. Convenția socială impunea ca darurile în versuri să vină în principal din partea bărbaților și să fie adresate femeilor, cărora bărbații trebuiau să le ofere totodată o recunoaștere ceremonioasă a frumuseții, inteligenței, spiritului și bunului lor gust. Pentru Karamzin, care a elogiat receptivitatea și profunzimea spirituală a femeilor în „Epistolă către femei“ (1796), limba vorbită de femeile din aristocrație ar fi trebuit să fie modelul culturii ruse: în „De ce are Rusia atât de puține talente literare“, el a făcut referire la „acele femei fermecătoare [...] la a căror conversație ar trebui să tragem cu urechea pentru a înfrumuseța un roman cu expresii rafinate și inspirate“.

Pe vremea aceea, femeile erau percepute drept cititoare ideale – cel puțin pentru anumite tipuri de materiale literare – și drept exponente ale conversațiilor strălucite pe care prozatorii căutat să le imite în romanele lor. Locul special în care s-a format această percepție a fost zala sau gostinaia, salonul sau camera de zi dintr-o casă sau dintr-un apartament. De la sfârșitul secolului al XVIII-lea, trecând prin secolul al XIX-lea și până la începutul

secolului XX, se obișnuia ca figuri proeminente din societate, multe dintre ele femei, să-și țină casa deschisă o zi pe săptămână. Scriitori și muzicieni erau invitați să își interpreteze lucrările în fața vizitatorilor, care puteau include alți artiști și străini distinși, precum și membri ai elitei sociale ruse. Unul dintre cele mai celebre astfel de „saloane“ (așa cum au ajuns să fie cunoscute la finele secolului al XIX-lea) se organiza în casa din Moscova a prințesei Zinaida Volkonskaia, la începutul anilor 1820, Pușkin aflându-se printre scriitorii care au participat și care au scris omagii respectuoase în albumul gazdei.

Totuși, este important să nu exageram importanța salonului ca instituție literară (spre deosebire de un instrument mai amplu al culturii elevate, un loc unde bărbații puteau dobândi „acea gingășie specială a spiritului și gustului pe care mulți o considerau a fi darul special al femeilor“, pentru a cita dintr-o carte de conduită tradusă în limba rusă în 1765). În Rusia de la începutul secolului al XIX-lea, spre deosebire de Franța din secolele XVI–XVII, compania mixtă nu era prilej pentru discuții literare cu greutate (așa cum se putea întâmpla între bărbați când erau singuri), ci mai degrabă pentru persiflări ușuratice și tachinări cochete. Artiștii interpretau piese care aveau șansa să aibă succes într-un asemenea cadru (mai degrabă vesele și strălucite decât profunde).

12. Pușkin își recită versurile în fața cercului literar Lampa Verde. Acest fel de adunări, alcătuite doar din bărbați, au fost forumul preferat pentru operele serioase de-a lungul epocii saloanelor.

(Pușkin își recită versurile în fața cercului literar Lampa Verde – Arhiva Hulton)

Deși chiar gazdele salonului își prezentau celor invitați propriile compoziții (cum era cazul Zinaidei Volkonskaia), contribuția feminină era reprezentată în cea mai mare parte de tinere necăsătorite care se lăudau cu isprăvile lor în calitate de cântărețe cu vocea sau la pian (ca în saloanele imaginare ale lui Jane Austen). De îndată ce romantismul a adus în Rusia ideea de artă ca activitate sacră, care trebuia primită cu reverență și simpatie tăcută de cititori, spectatori sau ascultători, participarea la salon a devenit tot mai neplăcută pentru artiști. Enervat de cererile insistente de a recita câteva versuri amuzante în salonul prințesei Volkonskaia, se spune că Pușkin ar fi răspuns prin a recita „Poetul și gloata“, cu atacul său la adresa așteptărilor stupide ale cititorilor. (Acuratețea acestei povești este discutabilă, din moment ce Volkonskaia a părăsit Rusia în 1828, iar poezia datează din același an, dar faptul că anecdota a avut succes este un semn al atitudinilor predominante.) Și în O viață dublă (1846), o nuvelă scrisă de cea mai talentată poetă romantică din Rusia de la mijlocul secolului al XIX-lea, Karolina Pavlova, poeții oferă recitaluri în salonul mamei eroinei, în fața unui public ignorant din punct de vedere artistic, care consideră arta o distragere a atenției de la principala activitate a zilei – a obține o afacere profitabilă.

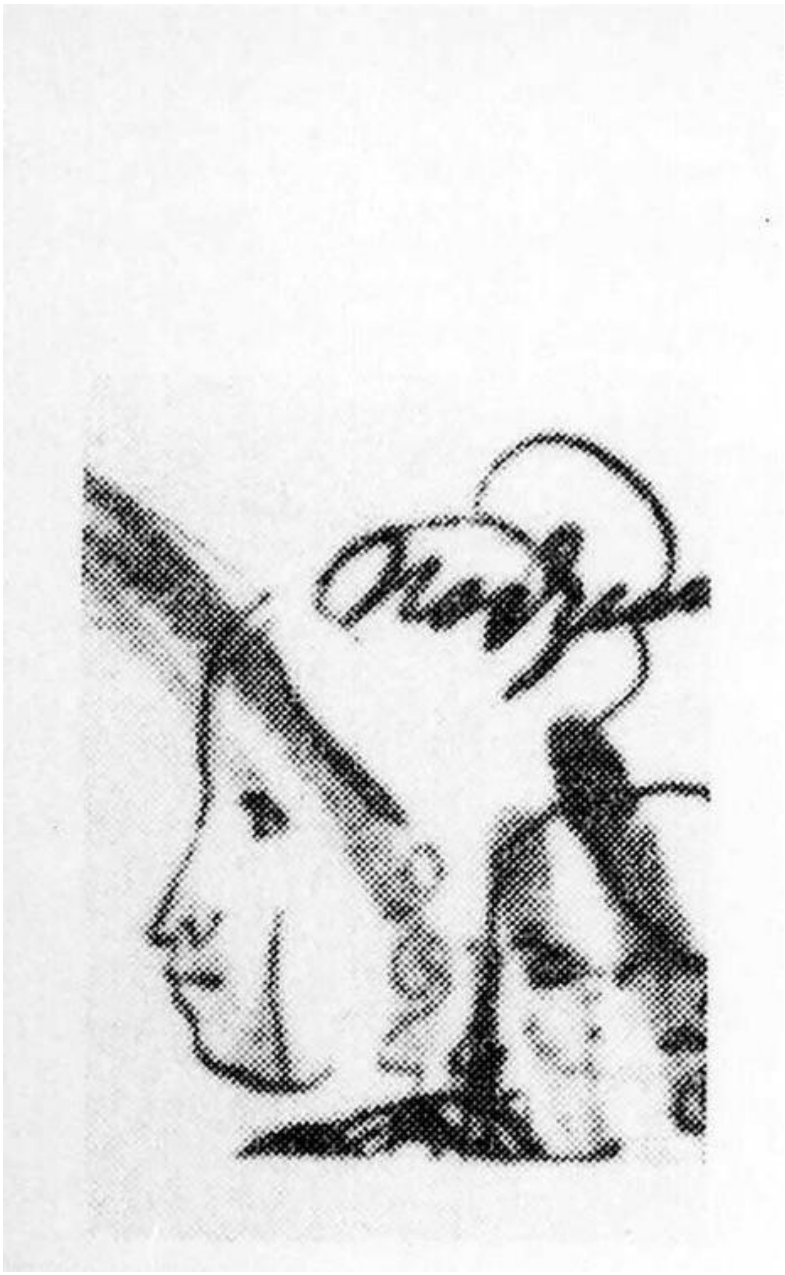
După cum arată povestea Pavlovei, în anii 1840 educația politică și cultura literară erau văzute ca mai mult sau mai puțin incompatibile, o schimbare de gust la care a contribuit semnificativ apariția revistei literare (sau a „jurnalului mare“, așa cum era numit cu afecțiune). Comitetele de redacție ale unor asemenea reviste erau formate invariabil din indivizi cu opinii politice puternice, radicale sau conservatoare; texte literare apăreau alături de comentarii politice (sau erau ele însele o formă de comentariu politic deghizat). Genuri precum „madrigalul“ sau „povestea de societate“, reprezentând dificultatea de a exprima sentimente în timp ce respecți buna-cuviință, nu se mai potriveau cu noua epocă. Gusturile se îndreptau mai mult spre balade despre viața clasei muncitoare ruse, propunând povești despre mișcarea de eliberare a femeilor și zugrăviri ale suferinței țărănești. Poezia atașamentului emoțional a devenit un gen marginal. Atât Aleksei Tolstoi, cât și Karolina Pavlova au compus poezii încântătoare dedicate „iubirii interzise“, dar, din anii 1850, un asemenea material avea să devină, în general, prerogativa salonului romantic, un gen a cărui autoritate culturală provenea mai degrabă din sfera muzicală decât din zona legăturilor literare.

Până la începutul secolului XX, cei ale căror versuri s-au îndreptat către tradiția romantică erau figuri minore, precum „G. Galina“ (pseudonimul Glafirei Mamoșina) sau „K.R.“ (pseudonimul marelui duce K.K. Romanov). Deși lucrările lor erau foarte populare, statutul acestora în cadrul lumii literare era scăzut. În 1915, Marietta Șaghinian (ulterior scriitoare de romane realist-socialiste, dar la vremea aceea poetă modernistă) și-a mustrat prietenul, compozitorul Rahmaninov, pentru gustul său groaznic în materie de poezie (de exemplu, ciclurile sale de cântece de la început folosiseră lucrări ale Galinei), și l-a convins să folosească materiale cu rezonanță literară mai mare în următorul său ciclu de cântece.

Desigur, moderniștii ruși aveau saloane proprii. Dar acestea nu semănau cu adunările din trecut ale aristocrației sau cu marile saloane din Sankt-Petersburg și Moscova de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. În casa Zinaidei Gippius și a lui Dmitri Merejkovski, discuțiile se îndreptau către spiritualism, ocultism și religie mistică; în cadrul întâlnirilor de miercuri desfășurate în apartamentul lui Viaceslav Ivanov, cunoscut sub numele de „Turnul“, oaspeții se tolăneau pe perne din catifea în încăperi tapetate cu țesături exotice. Extravaganța de acest gen nu a supraviețuit mult timp Revoluției Ruse, dar chiar și în Uniunea Sovietică au existat câțiva scriitori proeminenți care au prezidat adunări nu foarte diferite de saloanele alternative. Anna Ahmatova, de exemplu, le oferea vizitatorilor preferați comentariile ei aforistice despre literatură, artă și personalitățile literare ale vremii; scriitoarea realist socialistă Vera Panova, care a ocupat o funcție înaltă în Uniunea Scriitorilor, era asaltată de invitații care doreau nu numai discuții intelectuale și picanterii, dar și – dacă se putea – scrisori de recomandare pentru edituri.

Însă în cercurile moderniste și în cabaretele artistice care au înflorit în Moscova și Sankt-Petersburg în anii 1910, neconvenționalitatea a fost principala valoare culturală. Prin înseși numele lor – „Câinele vagabond“, „Taverna jucătorilor“ – au subliniat preferința pentru marginalitatea boemă. Aidoma înaltei societăți de la începutul secolului al XIX-lea, aceasta era o cultură în care „toată lumea era o scenă“, unde oamenii apreciau spectacolele de o valoare garantată mai mult decât sinceritatea; dar rolurile adoptate de artiști erau acum cu mult mai extravagante decât în anii 1820 și 1830, când

scriitorii fuseseră mai puțin izolați de lumea bună și de administrația publică și când poziția actorilor adevărați fusese mult mai puțin importantă. (La sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX s-a putut observa cum mai mulți actori, în special „Eleonora Duse a Rusiei“, Vera Komissarjevskaia, au atins o autoritate culturală considerabilă în lumea literară.) Dar, mai ales într-o lume în care viața trebuia să imite arta, devenise vitală exprimarea creativității prin comportament excentric, precum și printr-un dispreț față de formulele artistice și lingvistice pentru „clișeele“ pe care moderniștii ruși le disprețuiau la fel de mult ca moderniștii francezi, de la care, în definitiv, au derivat multe dintre aprecierile lor teoretice. Cu alte cuvinte, acum era necesară mai degrabă o conduită idiosincratică decât subordonarea față de unele constrângeri etice și estetice universal acceptate, care constituiseră revendicarea centrală a participanților la adunările literare mixte de la începutul secolului al XIX-lea.



13. Pușkin, autoportret ca femeie. Poetul nu a încercat în nici un fel să-și măgulească profilul lipsit de eleganță: efectul de a-l vedea evidențiindu-se între coc și bucle este amuzant de nepotrivit.

(Aleksandr Pușkin, autoportret ca femeie)

Totuși, Pușkin a scris într-o epocă în care relația dintre literatură și înalta societate era considerată încă de la sine înțeleasă, chiar dacă începea să se

descompună. El a fost unul dintre ultimii scriitori importanți ai Rusiei care a participat la saloane aristocratice de genul celor organizate de Zinaida Volkonskaia (așa cum aceasta a fost una dintre ultimele aristocrate care era, la orice nivel, o mare artistă). Multe dintre scrierile lui Pușkin – Nopți egiptene, Evgheni Oneghin, fragmentul din povestirea neterminată Oaspeții se strângeau la dacea (1828–1830) – folosesc salonul aristocratic drept cadru pentru scene centrale. Tonul urban cultivat în înalta societate a fost unul dintre registrele folosite în mod obișnuit de poet (așa cum se arată în „Și nu-i lua pe proști în seamă!“). Unele dintre cele mai cunoscute poezii ale sale au strălucirea convenționalității impuse de salon (un exemplu este celebrul poem de dragoste „Îmi aduc aminte de momentul minunat:/Ai apărut în fața mea/Ca o vedenie trecătoare“, care va fi transpus ca romanță pe notele muzicale ale lui Glinka). Pușkin l-a urmat pe Karamzin în interesul său accentuat față de psihologia și limbajul femeilor, ceea ce se poate vedea nu numai în întâietatea protagonistelor în opera sa, ci și în faptul că unele dintre „confesiunile sale costumate“ au fost făcute în veșminte de femeie (la fel ca în ultimul vers din „Monument“, unde sfatul de a evita ciorovăielile înjositoare se potrivea cu așteptările contemporanilor ca doamnele să rămână calme în orice situație).

Dar, în același timp, inspirația pe care salonul i-a oferit-o lui Pușkin s-a contopit adesea cu stingherealа sau chiar cu iritarea față de limitele limbajului înaltei societăți, dar și față de exigența ca emoțiile puternice să fie exprimate convențional și sigur. Această neliniște poate fi resimțită într-un alt poem de dragoste foarte celebru, „Te-am iubit“ (1829):

Eu te-am iubit și poate că iubirea

În suflet încă nu s-a stins de tot;

Dar nici neliniște și nici tristețe

Ea nu îți va mai da, așa socot.

Fără cuvinte te-am iubit, fără nădejde

De gelozie, de sfială chinuit.

Dea Domnul să mai fii cândva iubită

Așa adânc, așa gingaș cum te-am iubit.[11]

Acest poem este prin definiție „pușkinian“ în sinceritatea sa demnă și în aparenta sa franchețe; uneori este folosit (nu întru totul exact) ca un exemplu al aversiunii poetului pentru metaforă. Dar, de fapt, există aici mai mult decât putem percepe la prima vedere. Printre nenumăratele asocieri de subtext se regăsește faptul că versurile de început ale poeziei evocă „limbajul feminin“ – noul limbaj al emoțiilor pe care sentimentalismul le văzuse ca domeniu specific al femeilor. Un accent ritmic apăsat este pus pe cuvinte precum „neliniște“ și „tristețe“, precum și pe metafora iubirii ca flacără (această imagine banală este sugerată delicat prin expresia „nu s-a stins de tot“, folosită de obicei în cazul flăcării lămpii sau lumânării). A doua jumătate a poemului opune acestor verbe și figuri de stil convenționale o evocare hiperbolică a unei iubiri de nedescris, nearticulate emoțional, dar și darul unei zeități (masculine). Folosirea limbajului religios în penultimul vers este departe de a fi întâmplătoare, căci acest limbaj exprimă atât sinceritatea, cât și „caracterul rus“ al operelor târzii ale lui Pușkin (după cum este, de exemplu, cazul într-una dintre ultimele sale poezii, din 1836, „Părinți ai deșertului și femei neprihănite“. Efectul este că sinceritatea „masculină“ deplasează ceea ce poate fi văzut, de îndată ce se încheie narațiunea poemului, ca artificiu „feminin“ și fermecător. Vocabularul „feminin“ al emoțiilor devine mai degrabă punctul de plecare al inspirației decât sfârșitul acesteia. Particularitatea lui se opune universalității textului religios „masculin“. Evocând limbajul feminin, Pușkin refuză în același timp să fie limitat de acesta: „Te-am iubit“ trece de la discursul ventriloc al iubitului la afirmarea unui set foarte diferit de valori lingvistice.

Pușkin nu era un misogin. Scriitorul ar fi fost șocat să audă asemenea sugestie: pe vremea lui, misoginul tipic era un moșier înfumurat de la țară sau un negustor grosolan care credea că educația le va transforma pe fete în neveste rele și că era „necreștinesc pentru un bărbat matur să stea la picioarele unei muieri“. Urme ale acestei atitudini pot fi găsite în operele unor scriitori de la începutul secolului al XIX-lea, incluzând talente la fel de strălucite ca Gogol, dar nu și în poezia sau ficțiunea lui Pușkin, care se

remarcă prin portretele sale feminine conturate cu empatie și finețe (inspirație pentru femeile scriitoare, cât și pentru bărbați). Dar este greu de contrazis un istoric care, după ce a analizat toate eseurile, recenziile și însemnările scriitorului, a ajuns la concluzia că Pușkin (ca mulți dintre contemporanii săi) admira fără rezerve o singură autoare, pe Madame de Staël. Există un contrast izbitor și între rolurile jucate de bărbații și femeile cărora le sunt adresate scrisorile sale, epistolele în versuri și dedicațiile de pe lucrările publicate (acestea din urmă sunt uneori subiecte de galanterie marcate de erotism, în timp ce primele acoperă o gamă mult mai amplă, de la confidenți la parteneri de dezbatere, de la rivali la tovarăși de desfrânări).

A susține această perspectivă nu înseamnă a-l plasa pe Pușkin pe o listă de scriitori care merită anihilarea critică, chemându-l în fața a ceea ce un slavist american, care scria în 1994, a numit sarcastic „tribunalul sever al profesorilor asistenți“. Critica conștientă de stereotipurile de gen nu trebuie să se ridice la interdicție ideologizată. Nici – pentru a respinge un alt argument ostil, folosit ocazional împotriva lui – nu este necesară impunerea unor opinii moderne asupra textelor din alte epoci. „Feminismul“ se referă la un fenomen limitat geografic și istoric (o mișcare europeană sau o serie de mișcări, începând din secolul al XVI-lea). Însă diferența sexuală și actele sexuale sunt o obsesie stăruitoare în toate societățile omenești. Nu există nici o dovadă că Pușkin ar fi fost interesat sau chiar conștient de feminismul din zilele sale (este foarte puțin probabil să fi citit, să spunem, O revendicare a drepturilor femeilor de Mary Wollstonecraft). Nu ar fi putut anticipa teoriile lui Gayatri Spivak sau ale lui Hélène Cixous, mai mult decât ar fi reușit cu teoriile lui Marx și Lenin. Dar era fără îndoială interesat cu patimă de problemele legate de sex și gen, în ceea ce el, împreună cu cei mai educați oameni din epoca sa, considera un adevăr evident, dar fascinant și incomod: faptul că bărbații și femeile sunt imuabil diferiți.

Această opinie și corolarul său, convingerea că limbajul și experiența femeilor au semnificație particulară, iar limbajul și experiența bărbaților au semnificație universală, au fost susținute și de multe contemporane ale lui Pușkin. Evdokia Rostopcina, de exemplu, în poezia „Caietul lui Pușkin“ (1839), a descris cartea nu pentru a sugera un fel de echivalență între textele nepublicate ale lui Pușkin și reticența femeilor scriitoare de a-și publica

opera, ci pentru a sublinia inferioritatea scrierii femeilor: „Sunt femeie! Intelectul și inspirația mea/Ar trebui înfrânate de o modestie umilă“. Poezia se încheia cu o scuză pentru faptul că Rostopcina a îndrăznit să-și ofere „cântecul timid“ în locul „versului minunat al lui Pușkin“: cele două parafraze alternative pentru cuvântul „poezie“ – „cântec“ și „vers“ – subliniază distanța dintre textul masculin și cel feminin.

Presupunerea că expresia sau experiența „masculină“ este universală, iar expresia sau experiența „feminină“ are o importanță limitată a constituit o forță stăruitoare în cultura rusă de secol XIX și XX. Scriitoarele au fost asociate în primul rând cu anumite roluri culturale bine definite, mai presus de toate cu exprimarea emoției și cu acordarea de îndrumări privind etica personală. Pe scurt, se credea că scriitorii oferă iluminare (prosveșcenie), iar scriitoarele, îndoctrinare morală (vospitanie). Această credință le putea oferi scriitoarelor un puternic simț al misiunii personale (așa cum este exprimat, de exemplu, în opoziția hotărâtă a Ahmatovei față de uciderea girată de stat sau în hotărârea unor memorialiste precum Nadejda Mandelștam sau Evghenia Ghinzburg de a acționa ca martore ale vremurilor lor). Un beneficiu mai puțin considerabil a fost acela că li s-a permis femeilor să devină vocea „moralei comuniste“ în romanul realist socialist. Dar, deși scriitoarele puteau dobândi statură din ideile convenționale despre identitatea feminină, în același timp, dacă scrierile lor erau prea preocupate de sfera privată, percepută ca aria de putere specifică femeilor, riscau să atragă critici – cum s-a întâmplat chiar în cazul unor scriitoare realist-socialiste precum Vera Panova. Cu mult înainte ca influența cenzurii sovietice să dea naștere lucrărilor pentru rutina „sertarului de birou“ pentru toți scriitorii, scriitoarele și-au făcut o obișnuință din acest lucru; de asemenea, ele aveau mult mai multe șanse decât bărbații să publice anonim, să își ia pseudonime și să își prezinte scrierile ca „texte găsite“ (publicând ceea ce era, de fapt, o lucrare originală de parcă ar fi fost jurnalul unei tinere decedate tragic, găsit în sertarul secret al biroului ei).

Dar toate acestea nu le-au împiedicat pe unele scriitoare să se afirme ca artiști independenți, mai ales la începutul secolului XX, o epocă în care eliberarea femeilor a fost dezbătută deschis și când criticii simpatizând cu feminismul (de exemplu, Elena Koltonovskaia și Zinaida Vengherova) au

căpătat un interes explicit pentru creativitatea femeilor. Scriitoarele au fost ajutate și de convingerea simboliștilor ruși că personalitatea umană ar fi de natură androgină: iată că acum se puteau identifica deschis cu predecesorii, dar și cu predecesoarele. „Monument“, interpretat ca testament al unui scriitor asediat, care își găsește alinare în certitudinea unei răzbunări postume, a fost un reper special pentru poetele care credeau cu înverșunare în propriul geniu nerecunoscut. (Una dintre acestea a fost Anna Ahmatova, după cum se arată în pasajul din „Recviem“ în care își evocă posibilul viitor monument, citat în capitolul 2.)

Cu toate acestea, în ciuda aspirațiilor de a fi tratate ca egale ale contemporanilor bărbați, scriitoarelor le-a fost greu să obțină acceptul în panteonul marilor autori, cel puțin în comentariile critice care aveau mai degrabă ambiții de evaluare a trecutului decât de catalogare a acestuia. Așadar, deși femeile erau bine reprezentate în bibliografii și în publicațiile colective ale criticilor pozitiviști, precum Istoria romanului rus în două volume (1909) a lui V.V. Sipovski, acestea (spre deosebire de scriitorii minori ai secolului al XVIII-lea și începutului secolului al XIX-lea) au fost în mare măsură excluse din scrierile celui mai strălucit grup de teoreticieni ai secolului XX, formaliștii ruși. Motivele rezidă în unele dintre ipotezele care guvernau principiile formaliștilor cu privire la evoluția literară, pe care o vedeau determinată de eforturile unui scriitor sau ale unor scriitori talentați. Un scriitor înzestrat era sensibil la „automatizare“ sau la momentul în care tehnicile literare începeau să alunece în clișeu, chiar din clipa în care începea să se producă; acesta (pentru a folosi pronumele adecvat) putea ridica ceea ce Tînianov numea „paraliteratură“ (literaturnîi bît) la rang de literatură reală. În ciuda termenului preferat de formaliști pentru opera lor, „poetică descriptivă“, ceea ce ei creau era în realitate o poetică interpretativă. Astfel, ei au reușit să combine resentimentul față de critica biografică („cercetarea detaliilor biografice“) cu reverența față de realizările personalităților selectate – Derjavin, Pușkin, Dostoievski, Tolstoi, Tiutcev, Evgheni Baratînski și Konstantin Batiușkov (principala lor modificare adusă la canonul universitar al vremii a fost acceptarea unor scriitori apropiați de Pușkin, precum ultimii doi autori). Scrisul femeilor nu a fost luat explicit în calcul în nici unul din modelele evolutive, dar în practică era de obicei atribuit statutului de „paraliteratură“. De exemplu, studiul impunător al Lidiei Ghinzburg despre realismul din secolul al XIX-lea, Despre proza

psihologică (1971), a contrapus scrisul talentat al gânditorului politic și memorialistului Aleksandr Herzen cu personalitatea talentată a soției sale Natalia (și ea autoare a unor scrieri autobiografice, dar unele pe care Ghinzburg le considera ca având mai degrabă valoare documentară decât literară).

Ipoteza unei distincții stricte între „literatură“ și „limbajul de zi cu zi“, „literatură“ și „paraliteratură“, a scăpat din vedere, în critica formalistă și postformalistă, importanța textelor ce îmbină diferite genuri în opera scriitoarelor, precum jurnalul în versuri (regăsit în opera Rostopcinei, precum și în cea a Ahmatovei) și importanța citatelor paraliterare în lucrările acestora, precum referințe la conversații zilnice (de exemplu, comentariile mundane ale unui iubit infidel în poezia de început a Ahmatovei). Și, deși disprețul criticilor formaliști față de biografie a fost util studierii scriiturii femeilor din anumite punct de vedere (de exemplu, strălucitul studiu al lui Eikhenbaum din 1923 despre Ahmatova a evitat clișeele despre „poezia feminină“ în favoarea unei interpretări mai atente a tehnicilor literare din opera sa), acest lucru a însemnat că femeile scriitoare nu puteau fi studiate ca femei. Prin urmare, întrebarea dacă tehnicile literare au o rezonanță diferită când se regăsesc într-un text marcat lingvistic ca feminin (prin folosirea adjectivelor feminine și a formelor verbale, să spunem) a rămas fără răspuns. În egală măsură, importanța realității biografice pentru multe scriitoare (dar și pentru scriitori precum Blok și Maiakovski, pentru care eul masculin torturat a fost o temă majoră) a fost ignorată. „Poem fără erou“ al lui Ahmatovei, marele ei poem narativ retrospectiv despre „începutul secolului XX“, din 1913, este de neînțeles fără o cunoaștere a personalităților din cercul poetei și a experienței proprii a acesteia, așa cum este cazul și cu „Poezia sfârșitului“, scrisă de Țvetaeva; atât Ahmatova, cât și Țvetaeva și-au menținut cultul personal față de Pușkin nu numai ca artist, ci și ca om, scriind istorii vehement de subiective și partizane privitoare la căsătoria sa cu Natalia Goncearova. Este interesant de menționat și că Țvetaeva, în eseul său Poetul și criticul, a lansat un atac deschis asupra formalismului, susținând că toată opera ei a fost o încercare de a reprezenta lumea, fără nici o legătură cu „sarcinile formale“ în abstract.

Prin urmare, scriitoarele nu s-au încadrat neapărat mai bine în paradigmele analitice ale formalismului decât în percepțiile angajate politic ale scriitorilor ca „maeștri ai minții“. Cum formalismul avea să fie din nou, încă de la începutul anilor 1960, vocea dominantă în studiul serios al literaturii ruse, atât în rândul criticilor occidentali, cât și în al celor ruși, dezvoltarea criticii orientate pe sexe în Marea Britanie, America, Franța și, la începutul anilor 1970, în Scandinavia a avut un impact redus asupra practicilor critice sau asupra cursurilor universitare, chiar și în Occident. Cu toate acestea, la mijlocul anilor 1980, câțiva slaviști occidentali, mai ales în America, au început să facă o încercare sistematică de recuperare a operei scriitoarelor. Teribila perfecțiune (1987) a Barbarei Held punea în contrast perspectiva sufocantă a scriitorilor despre superioritatea morală înnăscută a femeilor cu propria luptă a scriitoarelor de a reprezenta o înțelegere mai bogată și mai provocatoare a identității feminine. Dicționarul scriitoarelor din Rusia (1994), editat de Marina Ledkovski, Charlotte Rosenthal și Mary Zirin, a readus în atenția mediului academic sute de autoare uitate. Până la sfârșitul anilor 1990, operele acestora și ale altor scriitoare reușiseră să creeze ceva care să se apropie de un canon alternativ al literaturii ruse, alcătuit din scriitoare și modelat de un accent puternic individualist pus pe autoafirmare și autoexaminare (adică pe diverse forme de autobiografie sau autobiografie ficționalizată). Printre scriitoarele recent descoperite sau redescoperite s-au numărat Karolina Pavlova, Anna Bunina, poetă de la începutul secolului al XIX-lea, Sofia Parnok, poetă lesbiană din secolul XX, și Nadejda Durova, prozatoare din secolul XIX, autoare a unor memorii travestite (Memoriile unei doamne din cavalerie). Prioritățile criticii de gen au antrenat și relecturi importante ale scriitoarelor consacrate, în special ale Țvetaevei, care s-a remarcat de această dată printre primele autoare ruse care au scris despre corpul femeii.

***

„Cei Patru Mari“ din poezia rusă

Anna Ahmatova (1889–1966), Boris Pasternak (1890–1960), Osip Mandelștam (1891–1938) și Marina Țvetaeva (1892–1941) au fost patru

dintre cei mai mari poeți ai secolului XX. Toți patru au suferit de pe urma persecuțiilor sub regimul sovietic. Mandelștam a murit într-un lagăr de prizonieri în 1938; primul soț al Ahmatovei, Nikolai Gumiliov, a fost executat în 1921, iar fiul și cel de-al treilea soț au fost închiși în perioada marilor epurări, la fel cum s-a întâmplat și cu soțul și fiica Țvetaevei; Pasternak a fost supus defăimării după publicarea romanului Doctor Jivago și acordarea Premiului Nobel. În același timp, întrucât toți patru (spre deosebire de Nabokov) au murit în Rusia, opera lor a putut fi discutată în public și republicată în perioada poststalinistă. În scrierile occidentale despre literatura rusă, cei patru sunt adesea grupați ca și cum ar fi membri ai unui gen de cerc informal, dar exclusivist, ceva care merge în logica Grupului Bloomsbury. Cu toate acestea, nu există nici o fotografie de grup sau vreun portret al celor patru (de fapt, nu a existat niciodată o situație în care toți patru să se afle în același loc, în același timp). Și, în vreme ce pe Ahmatova și Mandelștam i-a legat o prietenie îndelungată, nu același lucru se poate spune despre nici unul dintre ceilalți (Țvetaeva și Mandelștam au avut o scurtă aventură, dar au pierdut contactul după emigrarea Țvetaevei; relația Țvetaevei cu Pasternak a fost intensă, dar purtată prin scrisori, iar Țvetaeva a fost cea mai implicată emoțional; Ahmatova și Pasternak au simțit cel mult un respect precaut unul față de celălalt; relația dintre Ahmatova și Țvetaeva a fost fără doar și poate încordată). Pe de altă parte, au existat mai multe personalități care au fost apropiate într-un fel sau altul de cel puțin unul din grup – de exemplu, Vladimir Maiakovski, o influență majoră pentru Țvetaeva și destinatar al unui omagiu adus de Ahmatova. Astfel, asocierea celor patru este mai degrabă o chestiune de mit decât de fapt, ajutată de un vers de-al Ahmatovei – „Nu suntem mulți, trei sau patru, poate“ – și, de asemenea, probabil, de paralela muzicală din această combinație de două voci masculine și două feminine, toate cu timbre proprii distincte – ca un ansamblu format din patru voci într-una dintre operele lui Mozart, cu Ahmatova mezzosoprană și Țvetaeva soprană, Mandelștam tenor și Pasternak bas-bariton.

***

Uneori, desigur, a avut loc un nou tip de eliziune critică, de data aceasta a scriitoarelor care nu puteau fi ușor prezentate ca rebele protofeministe. Un

exemplu elocvent a fost Rostopcina: de exemplu, o autoare americană feministă a scris despre „preocuparea sa neobișnuită [pentru] petreceri și dans“ și despre atitudinea ei frivolă față de literatură („scrie pentru ea [...] are farmecul unui hobby plăcut“). Totuși, există motive întemeiate pentru a susține că poziția adoptată de Rostopcina față de diletantismul și modestia femeilor a fost, de fapt, o modalitate de a facilita accesul în potențial „indecenta“ lume a scrisului. Într-un context în care se considera că publicarea de către femei a unor opere literare (spre deosebire de crearea de poezii, nuvele și memorii care să circule în familie și printre prieteni apropiați) echivala cu exhibiționismul sexual, dacă nu cu prostituția, adoptarea unei măști a modestiei (o mască uneori înșelătoare în privința caracterului real al unui scriitor) era o formă de asigurare socială și una care putea să le permită câteodată femeilor să scrie nepedepsite despre subiecte „ne-feminine“.

În același timp, poate că argumentul istoricist nu ar trebui împins prea departe: o lectură critică limitată la analiza universului intelectual al unui text literar ca exprimat conștient, în loc să încerce să exploreze nuanțe mai profunde de sens și subtext, se poate transforma într-o parafrază tautologică și riscă să ajungă la elemente aberante sau disonante. Dacă privim „Caietul lui Pușkin“ al Rostopcinei doar ca o recunoaștere docilă a inferiorității femeii (deși una oportună, căci i-a permis acesteia să vorbească, în primul rând), ne-ar putea scăpa faptul că, în descrierea femeilor ca „limitate“ (skovani) de modestie, Rostopcina folosește un adjectiv care îi era de obicei aplicat lui Prometeu, a cărui răzvrătire împotriva controlului patriarhal îl transformase în model pentru tinerii preromantici și romantici, de la Goethe la Shelley. Este poate puțin probabil ca Rostopcina să fi vrut să se compare cu Prometeu; totuși, este posibil ca alegerea de vocabular să fi apărut inconștient în contextul concepției predominante conform căreia figura geniului torturat trebuia să fie neapărat masculină. Evident, ar fi o nebunie ca o întreagă interpretare a poemului să se bazeze doar pe acest cuvânt, dar exemplul ilustrează felul în care și un text convențional poate să „de-automatizeze“ limbajul. Scos din contextul său obișnuit, un clișeu nu este neapărat un clișeu.

Tocmai această varietate de critici feministe, sensibile la nuanțele lingvistice în tradiția formalistă, dar și la contextul istoric și biografic, a început să fie practicată de unii critici ruși și occidentali la sfârșitul secolului XX. La sfârșitul anilor 1990 au început să apară și semnele unei schimbări a statutului scriitoarelor în propria țară. Poate că ele încă nu au (cu excepția Ahmatovei) monumentele lor sau (cu excepția Țvetaevei sau din nou a Ahmatovei) muzeele lor, dar scriitoarele au început să fie republicate în Rusia, precum și în afara ei: Sofia Parnok, Adelaida Gherțik, Alla Golovina și Zinaida Gippius au fost doar patru dintre scriitoarele care se bucură acum de ediții voluminoase dedicate lor. Desigur, suspiciunea de feminizm a rămas larg răspândită, ca un soi de mahmureală după izolarea culturală a Uniunii Sovietice (scriitorii și criticii ruși, spre deosebire de unii dintre omologii lor din Polonia, Iugoslavia sau Republica Democrată Germană, nu au avut acces direct la nici o teorie culturală occidentală înainte de sfârșitul anilor 1980), dar și un rezultat al suspiciunii înrădăcinate față de psiho-biografie; sentimentul că acest feminizm era ceva străin nu a fost ajutat de cruzimea unor încercări rusești timpurii de a face propagandă pe tema lui (atacuri grosolane la adresa romanului Lolita, catalogat ca pornografie și altele asemenea). Dar, pe măsură ce familiarizarea crescândă cu noile tipuri de teorie culturală a început să însuflețească și să îmbogățească studiul literaturii ruse în Rusia, care experimentase un fel de stază conceptuală în ultimele două decenii ale secolului XX, și pe măsură ce răspândirea ideilor postmoderniste a făcut din exprimarea unei perspective particulare și parțiale, excentrice și individuale, o alegere onorabilă pentru toți scriitori, nu doar pentru scriitoare, a fost cu putință o toleranță mai mare față de explorările „marginale“ ale sinelui de către femei. Simptomatică a fost apariția unei discuții serioase și atente a mediului academic occidental despre scriitura femeilor în cea mai dinamică revistă de critică literară rusă, New Literary Review, în 1997. Per ansamblu, monumentul postum la care au tânjit generații de scriitoare ruse, mai degrabă unul intelectual decât unul din piatră, începea să pară, cel puțin pentru unele dintre ele, o adevărată posibilitate. Spre deosebire de unele dintre abordările critice discutate în această carte, critica conștientă de stereotipurile de gen nu a pretins niciodată a fi singura abordare adecvată sau legitimă a textelor literare, în stare să ofere răspunsuri definitive. Ea nu a clasat scriitorii în funcție de „progresivitatea“ lor în termeni feminiști. Dar poate susține pe bună dreptate că a ridicat un set de întrebări noi și interesante și că a demonstrat (ceva ce scriitorii au știut întotdeauna) că identitatea masculină și cea feminină nu

sunt mai evidente sau mai ușor de înțeles decât orice alt aspect al sinelui uman așa cum se reflectă el în literatură.

Traducere de Maria Banuș (n.red.)

Capitolul 7

„Nenumărate graiuri pe mii și mii de buze“

Literatura rusă și „cultura primitivă“

„Rușii“ nu sunt decât un grup de specialiști în limba rusă.

(M.L. Gasparov, 2000)

„Monument“ prevestea că numele lui Pușkin va fi cunoscut nu numai în Europa, ci și în Asia. Poetul a prezis că va fi citit de triburile supuse Rusiei: polonezii („mândri urmași ai slavilor“), finlandezii (Marele Ducat al Finlandei a fost cucerit de Rusia în 1800), tungușii (acum cunoscuți sub numele de evenki, populație indigenă din Siberia) și calmucii (din zona de nord a Caucazului, pe malul Mării Caspice). Dacă Pușkin ar fi fost înzestrat cu puterile profeției geopolitice, i-ar mai fi putut adăuga pe uzbeci, kazahi și kirghizi, căci în perioada sovietică învățarea obligatorie a rusei în școlile din întreaga Uniune Sovietică a însemnat că marea majoritate a cetățenilor, indiferent de etnie, auziseră de Pușkin.

Faptul că popoarele din Asia Centrală nu sunt incluse în lista de „triburi“ menționate de Pușkin este ușor de explicat: primele cuceriri rusești au avut loc abia la mijlocul secolului al XIX-lea, iar regiunea a fost complet subjugată abia în anii 1880. Dar lista nu era exhaustivă nici în termenii Imperiului Rus de pe vremea lui Pușkin. „Finlandezii“ îi includ și pe baltici (estonieni, letoni, lituanieni), iar georgienii și armenii nu sunt menționați. Această selecție de grupuri etnice nu este deloc întâmplătoare. Referirea la georgieni și armeni, popoare alfabetizate cu o lungă istorie a creștinismului, ar fi perturbat reprezentarea lui Pușkin despre poezia sa ca mijloc de transmitere a valorilor civilizației către popoare sălbatice (adjectivul „sălbatic“ se aplică, de fapt, tungușilor în „Monument“). Resimțind o fascinație byroniană față de exotismul oriental pe vremea când avea douăzeci de ani, Pușkin a scris „Țiganii“ (1824) în cheie ironică, încercând să pună în umbră diferențele pitorești ale conceptului de etnie. Concluzia subliniază universalitatea problemelor morale:

Și pretutindeni sunt pasiuni fatale,

Și nu-i vreo mântuire de destin.

Un țigan bătrân se dovedește un gânditor al Iluminismului care, în mod ciudat, a auzit și de Ovidiu (deși nu după nume, cunoscându-l doar ca exilat politic alungat din sudul Imperiului Roman în „nordul“ caucazian). Cu atât mai izbitoare este reducerea la tăcere a culorii locale prin detaliile alese pentru a reda relativa lor mundanitate. Alaiul țigănesc include un urs în lanțuri care dansează, așa cum putea fi văzut probabil în multe sate rusești; Aleko, străinul, este idealistul naiv, în timp ce soția lui țigancă, Zemfira, acționează din interes. În mod similar, în jurnalul său de călătorie, Călătorie la Erzurum (1829), Pușkin a consemnat dificultățile istovitoare ale traversării Caucazului: transportul nesigur și birjarii lacomi; hotelurile murdare și femeile neatrăgătoare; ostilitatea susținută a turcilor și a triburilor caucaziene. Eroismul și integritatea forțelor invadatoare ruse pot doar ieși în avantaj prin comparație; accentul pus pe perspectiva mântuirii prin intervenție militară este diferența majoră dintre acest text și Eothen (1841) al lui Alexander William Kinglake, tonul blazat fiind comun amândurora. În cuvintele lingvistului și savantului Peter France, Călătorie la Erzurum „trage covorul de sub primitivismul romantic al multor scrieri caucaziene [...]. Conceput ca o parodie a scrierii Itinéraire de Paris à Jerusalem a lui Châteaubriand, jurnalul ia în derâdere clișeele unei asemenea literaturi de călătorie“. În același timp, textul se armoniza cu ideologiile oficiale ale expansiunii imperialismului rusesc, potrivit cărora, în cuvintele geografului Mark Bassin, „stagnarea“ pusă pe seama Asiei „părea să ofere un contrast adecvat cu dinamismul creativ și progresiv al Occidentului, un dinamism pe care Rusia îl revendica acum ca al său“.

Totuși, în ce privește lumea imaginativă a imperiului, Călătorie la Erzurum a fost aberantă (după cum chiar Pușkin părea să simtă, având în vedere că textul a fost publicat doar parțial înainte de moartea sa). Credința lui Jean-Jacques Rousseau în „sălbaticul nobil“ încă îi seducea pe mulți în anii 1830 și 1840, iar căutarea exoticului care caracteriza literatura romantică de pretutindeni s-a concentrat în Rusia spre interior, fiind aplicată acelor părți din imperiu care fuseseră colonizate suficient de recent încât să mențină o

identitate locală puternică și uneori amenințătoare. Dintre acestea, cele mai atrăgătoare au fost Crimeea, dar mai ales Caucazul, care aveau virtutea de a împleti o aromă „orientală“ cu peisajul spectaculos care îi atrăsese pe căutătorii occidentali spre pitorescul din Alpi. Însuși Pușkin, în Prizonierul din Caucaz (1822) și Fântâna din Bahcisarai (1823), mutase drame byroniene de fascinație erotică și diversitate culturală din Imperiul Otoman în Crimeea și Caucaz. Dintre cele două texte, cel mai seducător pentru mulți cititori moderni este Fântâna din Bahcisarai. Conflictul central (o intrigă stârnită de gelozie în harem) nu doar că este dezvoltat mai amplu psihologic, dar prezintă mituri puternice despre femei ca simboluri ale identității naționale (o georgiană pătimașă și oacheșă este stârnită împotriva unei blonde virtuoase, ca simbol al Europei de Vest). Mai mult, versul nu este doar de o splendoare luxuriantă, dar este eliberat și de clișeul byronian (munți ca „regi ai sălbăticiei“ și așa mai departe) care este calchiat în Prizonierul din Caucaz. Dar acest ultim poem a fost cel mai important pentru contemporanii lui Pușkin: se poate spune că poemul a inițiat „descoperirea literară a Caucazului“. Cititorii au fost fermecați de descrierile interminabile ale obiceiurilor, straielor și manierelor (împrumutate din surse tipărite, dar interpretate la vremea aceea ca materiale etnografice de primă mână) și de misteriosul erou nepăsător, a cărui stranie suferință este vindecată de timpul petrecut în captivitate. Poemul, în cuvintele lui Susan Layton, autoare a unei cărți de pionierat despre textele coloniale rusești, a încurajat un „turism terapeutic concentrat pe sine“, ilustrând o „geografie imaginară romantică“ a sudului Rusiei din care aveau să se inspire numeroși alți scriitori în următoarele trei decenii. Fără îndoială, propriile origini exotice ale lui Pușkin din partea mamei sale (străbunicul său Hannibal, „maurul lui Petru cel Mare“, era african) au contribuit la stabilirea credibilității sale ca portretist al acestei „geografii imaginare“: pentru a ilustra cartea, editorii primei ediții a Prizonierului din Caucaz au folosit o imagine „maură“ a lui Pușkin, de pe când era copil.

Așa cum o arată acest caz, editorii, criticii și cititorii erau capabili să confunde autori și eroi, o confuzie împotriva căreia prefața autorului pentru Un erou al timpului nostru al lui Lermontov (1841) a emis o avertizare revoltată și oportună. În parte, acest lucru se datora faptului că însuși mitul „turismului terapeutic“ avea tendința de a miza pe motive deghizate. Sandy

Arbuthnot, personaj creat de John Buchan (gentleman scoțian, „mantie verde“ și profet derviș) și Mowgli al lui Rudyard Kipling, crescut de animale, au avut un precursor ciudat în eroul eponim al lui Aleksandr Bestujev-Marlinski, Ammalat-Bey (1832), băștinașul perfect care era, de fapt, de origine rusă. Figura ultimă a fanteziei orientaliste ruse a fost cerchezul, om al munților și călăreț îndrăzneț de o vitejie uluitoare, care ducea o viață de păstor cumpătat, întreruptă când și când de atacuri ale bandiților. Această lume alternativă nu semăna deloc cu sfera primejdios de efeminată a băii și haremului, evocate în Fântâna din Bahcisarai, închisă și decadentă, sau cu orientalismul rus din secolul al XVIII-lea, criticat de Derjavin în capodopera ironică Felitsa, care ilustra aristocrații de la curtea Ecaterinei trândăvind pe divanuri din catifea, în veșmintele lor de mătase, trăgând din narghilea.

14. Igor Geitman, gravură după un desen anonim care îl reprezintă pe Pușkin copil. Hașurarea apăsată îi oferă lui Pușkin un ten închis la culoare, o înfățișare „africană“.

(Igor Geitman, Portret al lui Aleksandr Pușkin)

Fascinația pe care cerchezii „virili“ și incoruptibili au trezit-o în scriitorii ruși de călătorie din secolul al XIX-lea seamănă îndeaproape cu cultul

beduinilor în rândul vizitatorilor britanici în Arabia din prima jumătate a secolului XX (de exemplu, T.H. Lawrence și Wilfred Thesiger). Fascinația tipic romantică față de ce nu poate fi obținut s-a aplicat aici relației dintre culturi, dar și celei dintre bărbați și femei: obiectul ultim al dorinței ca posesiune veșnic sfidată. În același timp, triburile care au rezistat proiectului de colonizare din care făceau parte și scriitorii au oferit o aură specială procesului de subjugare: valoarea invadatorilor sporea proporțional cu pericolele asociate invaziei. În cuvintele lui Susan Layton, Caucazul nu era doar un „spațiu de mântuire“, ci și un „câmp de luptă“, baza de testare definitivă pentru sabia de onoare a ofițerului rus.

15. Războinic cerchez: aici protagonistul este portretizat de un artist britanic din secolul al XIX-lea.

Războinic cerchez. W. Miller, Costumul în Imperiul Rus (1803)

În același timp, scriitorii ruși mai atenți au sesizat subtilități și contradicții în relația Rusiei cu „popoarele supuse“, ceea ce i-a determinat să evite reprezentări dramatice ale confruntării dintre „civilizație“ și „sălbatic“. Un

exemplu în acest sens a fost reprezentarea cazacilor, apărătorii tradiționali ai teritoriilor de frontieră ale Rusiei (în Taras Bulba, romanul profund naționalist al lui Gogol, sunt înfățișați apărând frontierele Rusiei și ale ortodoxiei împotriva polonezilor perfizi). Contrar mitului naționalist, coloniștii cazaci din Caucaz, în loc să apere linia frontului între ruși și alte grupuri etnice, au demonstrat cât de permeabilă era aceasta. După cum s-a întrebat recent un istoric, Thomas Barrett: „Cât de «cazac» a fost de exemplu Iakov Alpatov din satul cazac Naur, care a fugit de două ori în munți, s-a convertit la islam și a format o bandă de tâlhari din ceceni și cazaci în anii 1850, care jefuiau ferme, furau vite și luau captivi nu numai de la cazaci, ci și de la calmuci și tătari nogai din stepă?“ Aceste tensiuni identitare apar și în romanul lui Tolstoi Cazacii, în care protagonistul, Alpatov, se găsește confruntat cu o cultură la fel de „orientală“ și de imună la privirea străinului pe cât ar fi fost o comunitate din Turcia sau Egipt. Și dacă aici granița dintre „Orient“ și „Occident“ s-a mutat pur și simplu mai spre est (despărțindu-l pe Alpatov orășeanul de cultura tribală reprezentată de coloniștii locali, mai degrabă decât pe coloniștii locali de cultura tribală), alte texte au pus sub semnul întrebării chiar existența unei asemenea granițe. Cel mai original și mai emoționant personaj din Un erou al timpului nostru al lui Lermontov nu este morocănosul Peciorin, descendent apropiat al lui Adolphe de Benjamin Constant, ci Maksim Maksimîci, incoerent și seabăd, ofițer de rang inferior din armată a cărei cunoaștere a contextului local i-a oferit nu doar o intoleranță bruscă față de „nativii leneși“, ci și o sensibilitate plină de tact față de credințele locale. La moartea iubitei cercheze a lui Peciorin, Bela, Maksim Maksimîci nu doar că se ocupă de cele necesare pentru înmormântare, dar și scrie un epitaf emoționant pentru aceasta:

Am îngropat-o în spatele cetății, lângă un pârâu și în apropierea locului în care a stat ultima oară. Acum tufișurile au crescut în jurul mormântului ei, salcâm alb și soc. Am vrut să pun o cruce, dar, ei bine, știi tu, m-am simțit oarecum stânjenit; la urma urmei, nu era creștină...

Există un contrast marcant între acest pasaj și verdictul formulat cinic de Peciorin la adresa Belei, când s-a săturat de ea: „Dragostea unei sălbatice este la fel de puțin atrăgătoare pe cât este cea a unei tinere doamne din

înalta societate: ignoranța și simplitatea uneia devin la fel de plictisitoare pe cât este cochetăria celeilalte“. Chiar și reacția lui Peciorin la auzul morții Belei este stereotipă: în cuvintele lui Maksim Maksimîci, „El a înălțat capul și a râs... Râsul acela m-a înfiorat cu totul“. Cu toată teatralitatea sa tribală, Peciorin rămâne la fel de îndepărtat de spiritul munților și de cel al locuitorilor lor ca naratorul diletant, „scriitor de călătorii“, care descoperă jurnalele lui Peciorin și decide să facă senzație literară prin publicarea acestora, oferind cel de-al doilea strat de comentarii din romanul cu multe perspective al lui Lermontov.

Astfel, romanul lui Lermontov juxtapune, pe de o parte, poziția de asimilare a dandy-ului romantic și respectul omului de acțiune obișnuit față de diferență și, de pe alta, regretul gentlemanului de la oraș în raport cu așa-zisa barieră de netrecut dintre grupurile etnice cu convingerea coloniștilor din clasa inferioară că o asemenea barieră era o iluzie. În același timp, confruntarea lui Peciorin cu Caucazul și lumea Orientului nu a fost una simplă – ea s-a încheiat cu moartea sa în Persia, precedată de amenințarea constantă a decăderii fizice și mentale. După cum sublinia Susan Layton, scriitorilor ruși li s-a părut mai greu să creadă în „alteritatea Orientului“ decât omologilor lor din Europa de Vest (cu excepția Spaniei, am putea adăuga), din cauza absorbirii de valuri de invadatori în țara lor (pecenegii, tătarii) și a asimilării „orientalilor“ în propria cultură.

16. Soldat cazac. A se observa înfățișarea „orientalizată“ a acestui bărbat și a soției lui, reprezentați de un artist rus minor din secolul al XIX-lea.

(Soldat cazac. Colecția Stapleton/Bridgeman Art Library – Londra)

Caracterul labil și fluid al sentimentului național rus nu a fost niciodată mai prezent decât în publicarea relatării vizitei din secolul al XV-lea a negustorului Afanasie Nikitin în India, Călătorie peste mări în Istoria

statului rus (1818) de Karamzin. În centrul unei istorii care celebra crearea unei Rusii puternice se evidențiază un text care se încheie cu o transcriere aproape exactă a rugăciunii rostite de convertiții la islam. Publicarea narațiunii lui Nikitin a făcut dovada nesiguranței din centrul identității naționale ruse și a ilustrat în ce mod rezultatul contactului cu „celălalt“ ar putea însemna o apropiere a Rusiei de Est mai degrabă decât o prăpastie între Rusia ca parte din Europa și alte teritorii.

Acest sentiment de apropiere a avut rezonanță nu doar în fundamentarea, în anii 1820, a unei tradiții remarcabile de cercetare academică îndreptată spre limbile și culturile Imperiului de Est, dar și în filosofie și în reprezentări artistice, culminând cu „eurasianismul“ de la începutul secolului XX. Ciclul important de poeme lirice al lui Blok Pe câmpul Kulikovo (1908) era o interpretare extrem de originală a unei victorii celebre împotriva tătarilor în 1380, o luptă la fel de importantă pentru istoria națională triumfalistă pe cât a fost cea de la Borodino. Imaginile din ciclul lui Blok amintesc nu doar de Zadonșcina, un text din secolul al XIV-lea care celebrează victoria de la Kulikovo, ci și de Cântecul campaniei lui Igor, un text cu atât mai celebru din secolul al XII-lea, care elogiază o măreață înfrângere rusească. Această dublă expunere intertextuală a fost doar unul dintre numeroasele straturi de ambiguitate dintr-un text a cărui perspectivă s-a strecurat între secolul al XIV-lea și epoca în care a fost compus, și care – așa cum a reieșit din eseul contemporan al lui Blok Poporul și inteligheția – a fost menit să se articuleze ca o lamentație privind „legătura nestrămutată“ dintre intelectualitatea „tătară“ și „adevăratele“ clase inferioare „rusești“.

Astfel, într-un anumit sens, literatura rusă poate fi privită ca simultan colonială și postcolonială, adoptând în același timp punctul de vedere al cuceritorului și pe cel al cuceritului. Nikolai Trubețkoi, cel mai original gânditor al grupului eurasiatic, a adoptat o atitudine vădit relativistă față de cultura europeană – „cultura europeană este obligatorie doar pentru grupul de națiuni care a creat-o“ –, ceea ce se potrivea foarte bine cu spiritul negritudinii, mișcare de autoafirmare promovată de intelectuali francofoni africani și indieni occidentali în anii 1940, precum și de filosofia afro-americană. Pentru Trubețkoi, diversitatea culturii ruse era o sursă de mândrie, la fel ca amestecul rasial din Imperiul Rus. Totuși, în privința

peisajului, sensibilitatea eurasiatică a fost mai degrabă atrasă de familiar decât de exotic, astfel încât mai degrabă stepa decât lanțurile muntoase de netrecut din Caucaz a devenit spațiul imaginar preferat. Râurile, singurele granițe din stepă, erau percepute nu doar ca „granițe de netrecut“ între linii de luptă, ci și ca frontiere ce puteau fi traversate pe furiș sau folosite ca rute comerciale. La fel era și limba rusă, simbolul principal al diferenței naționale pentru un rus occidentalizat precum Turgheniev, considerată acum ca permeabilă la Răsărit, diferită de celelalte limbi slave prin capacitatea sa de a absorbi cuvintele de împrumut și fonetica turcice.

La zece ani după ce a scris Pe câmpul Kulikovo, Blok însuși a trecut de la a vedea o tragedie în moștenirea binară a culturii ruse, „tătară“ și „rusă“, la a vedea această realitate ca un izvor de putere. Poezia sa din 1918 „Sciții“ celebra un trib considerat încă din epoca clasică greacă drept simbol al barbariei. Sciții erau simbol al vieții renăscute a Rusiei, bastion prin tradiție împotriva incursiunilor din est, dar acum amenințând să copleșească cu vitalitatea lor hibridă civilizația occidentală slăbită:

Rusia-i Sfinxul.

Triumfând amar, un sânge aprig varsă în neștire.

În ochii tăi privește iar și iar,

Cu ochii ei de ură și iubire!

Așa cum noi iubim, cu-adevărat,

Nimeni din voi, de mult, nu mai iubește.

Ce-i dragostea pesemne c-ați uitat: Ea mistuie, ucide, pârjolește![12]

Latura „scită“ a Rusiei a fost implicit asociată, în reprezentarea lui Blok, cu mitul creației Revoluției Ruse, înțelese de poet în prima sa reacție, entuziastă, ca o ascensiune la putere a subclaselor „barbare“, oprimate anterior. Asocierea nu a fost caracteristică doar lui Blok. Istoria

reprezentării Orientului a fost strâns legată de cea a reprezentării „poporului“ (narod, un substantiv care înseamnă atât „popor“, cât și „națiune“). Într-o cultură în care, până în 1897, doar 21% din populație era alfabetizată, decalajul dintre „civilizație“ și „barbarie“ a fost înțeles uneori ca articulându-se pe separația dintre „occidentalizat“ și „nativ rus“. Odată cu ascensiunea mișcării slavofile din anii 1830, ideea că rușii cultivați erau străini în propria țară a devenit un clișeu în literatură și în jurnalism. S-a ajuns la înțelegerea faptului că descoperirea exotismului intact nu necesita întotdeauna o vizită în Caucaz: acesta se putea găsi și în mediul rural rusesc. În anii 1820, unii scriitori romantici ruși, asemenea confraților din alte țări europene, au început să considere basmele și cântecele populare sursă de inspirație pentru eforturile literare. În primul rând, mai degrabă motivele și intrigile decât limbajul și structura textelor folclorice erau cele care ofereau inspirație. Câteva din poveștile lui Pușkin cu subiecte din folclor (skazki), cum ar fi Povestea unui preot și a lucrătorului său Balda (1830), au reluat subiecte din tradiția orală (poetul însuși a notat materiale de la rapsozi în perioada șederii sale la moșia din Mihailovskoe la sfârșitul anilor 1820) și au fost compuse într-o aproximare elegantă a vorbirii populare. Dar altele, precum Cocoșelul de Aur (1834), au fost preluate din surse din vestul Europei, scrise în versuri, nu în proză, și au folosit vocabularul și influențele conversației educate. Precum poemul său narativ Ruslan și Ludmila (1820) și poveștile în versuri ale contemporanilor și succesorilor săi (de exemplu Căluțul cocoșat al lui Piotr Erșov, 1834), skazki lui Pușkin au avut artificialitatea fermecătoare a basmelor inspirate din folclorul francez și prelucrate de Charles Perrault sau Jeanne L’Héritier, precum Frumoasa din pădurea adormită și Frumoasa și Bestia.

Dar viața de zi cu zi a țărănimii ruse – măcinată de boală, sărăcie, de lipsa educației și (înainte de 1861) de iobăgie – nu i-a predispus pe scriitori la o strălucire plină de duh. Dimpotrivă, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, literatura rusă a avut o preocupare sentimentală față de suferințele țărănimii ruse ajunse pe mâna unor moșieri cruzi sau necruțători. Simbolul obișnuit al cutezătorului ofițer rus ca deschizător romantic de drumuri al civilizației din Caucaz își avea contrapartea în figura femeii exploatate din clasele inferioare, așa cum este evocată, să spunem, în povestea lui Karamzin Sărmana Liza (1792), care relatează povestea unei țărănci trădate de un

tânăr egoist din înalta societate. Desigur, povestea lui Pușkin Căpitanul de gară din antologia Povestirile răposatului Ivan Petrovici Belkin (1829) sugera că relația dintre un om din clasele superioare și iubita lui din „popor“ putea să se bazeze mai mult pe afecțiune și mulțumire reciprocă decât pe exploatarea celuilalt. Dar aceasta nu a fost, din perspectiva radicalilor ruși care au început să domine producția literară rusă în anii 1840, o sugestie sustenabilă. Într-adevăr, în anii 1840 și 1850, iobăgia a fost considerată chiar de unii conservatori o instituție greșită de la rădăcină. Și, în 1851, poetul radical Nikolai Nekrasov, cel mai talentat dintre poeții angajați politic, a transformat o țărancă oropsită în simbolul versurilor sale și în emblemă a empatiei sociale:

Dar devreme se întind greoi peste mine lanțurile

Unei alte, neîmblânzite şi neiubite Muze,

Ale tovarășei triste, însoțitoare a cerşetorilor trişti,

Cerşetori născuți pentru luptă, suferință şi muncă –

Ale unei Muze plânse, tânguitoare şi suferind,

Mereu flămândă, implorând,

Al cărei unic idol era aurul.

Emanciparea iobagilor în 1861 nu a atenuat accentul pus pe mizeria rurală, ci l-a intensificat. Desigur, unii scriitori, cum ar fi Tolstoi, au adoptat o viziune utopică asupra noii relații dintre moșieri și țărani. Scenele de pe moșia lui Levin din Anna Karenina (1876–1878) arată gospodăria țărănească patriarhală ca model pentru o familie de succes în care soțul și soția au vieți complementare și împlinite. Cu două decenii înainte, în Dimineața unui moșier (1851), Tolstoi prezentase un tânăr domn rus entuziast care încerca să le prezinte metode de lucru raționale iobagilor săi: acum Levin învață de la țăranii săi liberi nu numai cum să cosească, ci și cum să înțeleagă viața. Incapabil să-și domolească frustrarea sinucigașă prin

studierea filosofiei și teologiei din cărți, Levin avea să fie adus pe calea echilibrului când află despre atitudinea față de viață a unui țăran bătrân care „trăia pentru sufletul său și își amintea de Dumnezeu“.

Dar elogiul vieții rurale a fost posibil numai în condițiile în care moșiile țărănești le permiteau o existență tolerabilă. Procesul haotic al reformei agrare nu doar că a falimentat mulți proprietari de pământ care trăiau din veniturile dobândite de pe urma proprietăților înainte de 1861, dar i-a și supus pe țărani la incertitudine economică, aducându-i pe unii într-o situație mai grea decât înaintea reformelor. Un singur anotimp neprielnic putea să atragă sărăcia și foametea. Toate acestea au fost observate îndeaproape de angajații educați ai noilor instituții postemancipare din administrația rurală, zemstva, precum medici și profesori, mulți simpatizanți ai populismului (narodnicestvo), mișcare care viza educarea și luminarea politică a „poporului“, dar și (paradoxal) păstrarea practicilor și valorilor tradiționale ale vieții țărănești. O înflorire a etnografiei (culegere sistematică a folclorului și consemnare a culturii materiale și a vieții cotidiene) a fost însoțită de o dezvoltare a ficțiunii bogate în detalii etnografice, dar și în pesimism social. Poveștile critic-realiste ale unor scriitori precum Gleb Uspenski, Nikolai Uspenski, Valentina Dmitrieva și, mai târziu, Vsevolod Garșin, Vladimir Korolenko și Ekaterina Letkova, au oferit un portret neobișnuit de sumbru al satului rusesc. Degradarea înfățișată era atât de extremă încât a ridicat întrebări despre modul în care putea fi atenuată de reforme sociale. Un exemplu ulterior și deosebit de sumbru al acestei tradiții a fost nuvela lui Cehov Țăranii, care nu a fost deloc bine primită de populiști de orientare mai idealistă, precum Tolstoi. În satul imaginar al lui Cehov, cu pârâul său plin de gunoaie, colibe sordide și relații umane brutale, singurul eveniment care distrage atenția de la chinul zilnic este o procesiune religioasă anuală, primită cu o fervoare pioasă și isterică, lipsită de orice relevanță pentru ritmul vieții din restul anului. Semnificativ, singurele personaje „umane“ din poveste sunt un ospătar și familia lui care se întorc în sat după câțiva ani petrecuți la oraș.

Sentimentul distrugerii rurale, a ceea ce a fost adesea numit „bestializarea poporului“, a determinat o căutare a pitorescului în nordul îndepărtat al Rusiei, care rămăsese relativ neatins de iobăgie și a fost salvat de izolare de

migrația sezonieră spre orașele care (în ochii multor populiști) au pângărit regiunile mai apropiate de Moscova și Sankt-Petersburg prin construcția de drumuri urbane. Culegătorii de folclor au căutat mai ales aici ritualurile, sărbătorile, farmecele, cântecele și poveștile despre care credeau că păstrează tradiții ce se întindeau până la vremurile precreștine. Dar regiunea din care emana materialul a fost mai puțin importantă decât caracterul acesteia. Scriitorii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din secolul XX, care au strâns uneori materiale etnografice, dar care apelau și la antologii publicate cu asemenea materiale, au fost atrași mai ales de texte care subliniau diferența dintre oraș și zona rurală. De exemplu, în monologul „Maşa“ al poetului simbolist Valeri Briusov, naratorul este o țărancă tânără pentru care figurile folclorice tradiționale, precum duhul casei, sunt prezențe fizice absolut reale:

O, doamnă, nici nu vă puteți închipui cât de bine este să trăiești în Iaroslavl, singurul lucru care să te îngrijoreze aici sunt șarlatanii, dar în sat sunt atâtea de care să-ți fie frică: duhurile curților, duhurile caselor, demonii și strigoii. Afară, în curte, este un duh, și înăuntrul casei încă unul; duhul din curte are un chip asemenea stăpânului, iar cel din casă este tot păros. Dacă iese cineva să dea nutreț la cai după ora nouă, atunci duhul din curte îl iscodește numaidecât. Nu poți să ieși așa pur și simplu, trebuie să tușești mai întâi...

După cum arată acest exemplu, limbajul narațiunii devine de acum la fel de important ca materialul citat. Vitalitatea prozei rusești de la începutul secolului XX provenea direct din vorbirea populară (prostorech’e). Genul preferat era narațiunea la persoana întâi, care se sustrăgea normelor vorbirii educate (acest tip de narațiune avea să fie numit retrospectiv skaz de criticii formaliști ruși: vezi, de exemplu, eseul din 1918 al lui Boris Eikhenbaum Iluzia skaz). Înainte de revoluție, cel mai remarcabil exponent al skaz a fost Aleksei Remizov, printre ai cărui imitatori s-au numărat Evgheni Zamiatin și Olga Forș. Totuși, după revoluție, școala remizoviană, ale cărei proceduri puteau fi descrise drept „ornamentalism dialectal“, a intrat într-un oarecare declin, ale cărei cauze nu s-au regăsit numai în emigrarea lui Remizov (a plecat la Berlin în 1921 și s-a stabilit ulterior la Paris), ci și în perspectiva prourbană a regimului sovietic timpuriu. Cu toate acestea, skaz a continuat să existe într-o formă modificată. Naratorii din clasa muncitoare din

poveștile lui Mihail Zoșcenko, precum Baia, vorbeau într-un amalgam de clișee mutilate, preluate din discursul politic al epocii („Acesta nu este regimul țarist, să știți!“) și într-un limbaj popular de cu totul alt tip (greh odin, literalmente „nimic altceva decât păcat“, dar echivalând aproximativ cu „fără pace pentru cei răi“). Iar structura lor se construia pe tipare narative populare tradiționale, precum repetarea triplă (naratorul din Baia încearcă de trei ori să facă rost de o cadă pentru sine) și folosirea unei formule retorice pentru a începe și a încheia narațiunea, cu scopul de a o desprinde de discursul înconjurător (Baia începe cu minunata frază suprarealistă: „Se spune, băieți, că, în America, băile sunt nemaipomenite“). În același timp, personajele lui Zoșcenko erau mai mult decât studii sociologice: erau și măști pentru scriitorul însuși. Așa cum a susținut criticul literar Aleksandr Ziolkovski, eșecurile sociale și sexuale constante ale protagoniștilor imaginari ai scriitorului au exploatat motive obsesive din autobiografia psihanalitică a lui Zoșcenko, Înainte de răsărit; în loc să râdă de dezarticularea și de inadecvarea celor pe care i-a inventat, Zoșcenko le folosește neputința pentru a da explorării propriului sine o aură de decență. Se poate adăuga că poveștile sale sunt, în esență, moderniste nu doar pentru că „fac lumea ciudată“ (pentru a adopta termenul folosit de teoreticianul formalist Viktor Șklovski), ci și pentru că exprimă un profund pesimism filosofic cu privire la funcția de comunicare a limbajului. Faptul că personajele principale ale lui Zoșcenko sunt atât de adesea neînțelese, atât de adesea derutate (în toate sensurile) de reacțiile celorlalți, reflectă nu numai tiraniile mărunte ale începuturilor vieții sovietice, ci și izolarea urbană care i-a cuprins pe trăitorii în lumea lui Daniil Harms sau a lui Samuel Beckett.

Și în poezie, funcțiile sociologice, estetice și filosofice ale skaz se întrepătrund: folclorul nu a mai fost păstrat la distanță, ci folosit pentru a ataca vechile reguli de comportament și exprimare corespunzătoare. De exemplu, povestea Țvetaevei, Țarina, este o narațiune cu iz transsexual ce ilustrează dragostea unei prințese agresive și masculine pentru un tânăr estet manierat; Flăcăul de la țară prezintă legătura dintre o tânără țărancă și un vampir ca experiență erotică sublimă. Pentru Țvetaeva, ca și pentru alte poete simboliste și postsimboliste, aproprierea folclorului a fost un mijloc de a se desprinde de constrângerile „poeziei feminine“ în sens tradițional –

poezie de dragoste nefericită, narcisism elegant și creativitate modestă. Poezia ei „Muza“ este închinată unei femei de la periferia societății rurale, o hoinară, poate o prostituată și o proscrisă:

Fără certificate de naştere, de căsătorie,

Fără strămoşi, fără „şoim strălucitor“ [adică tânăr, n.a.].

Ea goneşte întruna

Pe drumuri nesfârşite!

Sub pleoapele întunecate

[Străluceşte] foc de aur înaripat.

Cu o mână bătută de vânt

Ea a înşfăcat – şi a uitat.

Îşi trage tivul prin noroi,

Pantofii i s-au scâlciat.

Nici haină, nici bună,

Ci îndepărtată: propria ei femeie.

Fără „certificate“ (de naștere, de căsătorie), fără un bărbat care să-i asigure respectabilitatea și târându-și tivul rochiei prin noroi (o imagine proverbială a neglijenței și în sens sexual), Muza Țvetaevei nu ar fi putut fi nici pe departe mai diferită de muzele cuviincioase, cu gusturi literare impecabile, din poezia Ahmatovei. Mai mult, aici, la fel ca în opera Țvetaevei per ansamblu, polarizarea dintre folclorul rural „acceptabil“ și folclorul urban „vulgar“, care a traversat multe opere ale scriitorilor din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului XX, s-a întrerupt. (Imitarea genului „vulgar“ al baladelor de stradă în poemele Țvetaevei de la începutul anilor 1920 a fost

considerabil mai rafinată decât poeziile ei bazate pe folclorul rural.) Totuși, poemul este marcat de trăsături stilistice care caracterizau fragmentele moderniste realizate în stil folcloric: epitete fixe („foc cu aripi de aur“), construcții negative („nici haină, nici bună“) și folosirea paralelismului (a se vedea în special „tivul“ și „pantofii“ din versurile 9–10). În același timp, poezia este un autoportret, o afirmare a dreptului poetei de a sfida convenția, de a exista dincolo de scenariile oficiale ale „certificatelor de naștere și de căsătorie“.

Faptul că opera moderniștilor în stil folcloric era mult mai apropiată de cultura rurală autentică decât de scrierile romantismului rus a fost unul dintre motivele pentru care începutul secolului XX a fost martor, în premieră, la intrarea textelor poetice scrise de membri ai claselor inferioare rusești în curentul literar dominant. Dacă „poeți țărani“ din secolul al XIX-lea, precum Aleksei Kolțov, fuseseră doar curiozități întâmplătoare, succesorii lor din secolul XX, mai ales Nikolai Kliuev, au fost prezențe estetice și intelectuale formidabile. Kliuev a contopit dialectul și fenomenele naturale ale îndepărtatului Nord, locul său de naștere, cu filosofia ezoterică estică, cu teologia unor secte precum flagelanții și scapeții, și cu citate de epopei din Finlanda până în America de Nord. El a avut o viziune artistică extraordinară și individuală, în care moartea era „o vijelie/huruind pe căruțe pline de spumă/spre țărmul exterior al vieții“, unde muza clasică era înlocuită cu o ciocârlie sau cu o balenă tăind hula arctică și unde Lenin, un „cedru înghețat pe timp de primăvară“, este evocat cu aceeași emoție precum „vocea cristalină a lebedelor de iarnă“. La rândul său, Esenin, contemporan și cândva tovarăș de arme al lui Kliuev, deși un poet mai puțin însemnat, avea să devină, la patruzeci de ani de la moarte, cel mai popular poet din Rusia, cu un poem care deplângea pierderea tinereții care dispare „ca fumul alb din meri“, cântat la chitară în milioane de hosteluri și apartamente.

Cu toate acestea, în mare parte, scriitorii intelectuali sunt cei care au căutat materiale alternative, inclusiv un grup important de femei din clasa medie superioară (Zinaida Gippius, Adelaida Gherțik, Marina Țvetaeva) care s-au cufundat în lexicul și în tradiția populare. Poeții proletari ai revistelor muncitorești prerevoluționare și ai grupurilor proletcultiste

postrevoluționare au optat pentru un romantism târziu convențional stilistic despre scântei din turnătorie și furnale incandescente. Realismul socialist i-a făcut pe scriitori să folosească mai degrabă un stil care putea să fie „accesibil maselor“ decât să se bazeze pe presupusul limbaj al acestora în starea lor preeducată, fapt ce a redus experimentele skaz în proză și poezie. Când simțul de aventură literar a reapărut în anii 1960, majoritatea populației ruse locuia la oraș, iar Rusia rurală (transformată de alfabetizarea în masă, apoi de radio și televiziune) nu mai era depozitul „culturii populare“ așa cum fusese pe vremuri. Dar skaz în genul lui Zoșcenko (bazat pe vorbirea colocvială urbană) a început să se bucure din nou de o anumită popularitate, mai ales în rândul scriitorilor care nu publicau în sursele oficiale sovietice (unde interdicțiile de întrebuințare a „limbajului obscen“, adică înjurăturile găsite aproape în fiecare propoziție din vorbirea colocvială reală, presupuneau că limbajul de stradă nu putea să apară decât sub formă expurgată). Acesta a fost folosit nu doar în studii neorealiste ale lumii subterane sovietice și postsovietice, ci și în texte cu o mai mare ambiție literară și filosofică, precum relatarea despre răzbunare a lui Iuz Aleșkovski, Mâna (1980), în care dezgustul naratorului față de funcționarul care i-a epurat familia în timpul colectivizării se suprapune pe frumusețea miraculoasă a bunurilor proprietarului, apostrofat ca „rahat cu ochi“.

Mare parte din discuțiile din această carte au subliniat egocentrismul tradiției literare ruse, așa cum a fost exprimat în cerințele formulate de generații de critici, conform cărora scrisul trebuie să servească unui scop serios, dar și în predominanța unui canon durabil al marilor scriitori celebrați de monumente, comemorări informale și sisteme educaționale succesive. În capitolul 6 am susținut că acest egocentrism a plasat scriitoarele la periferia culturii lor, acestea devenind astfel provinciale în termeni de moștenire literară. Acest capitol a arătat că egocentrismul își are propriile limite. Cu siguranță, scriitorii ruși din secolele XIX–XX au funcționat în cadrul unei mentalități imperiale, una în care non-rușii erau adesea văzuți ca exponate etnografice pline de culoare, ca exemple ciudate sau amuzante de alteritate. Totuși, în același timp, periferiile geografice ale imperiului, în special „Estul“, puteau destabiliza convingerea gânditorilor rușilor în privința propriei identități, determinându-i să pună la îndoială natura diferențelor dintre „Est“ și „Vest“. Și, în a doua jumătate a secolului

al XIX-lea, s-a răspândit o căutare a exoticului înăuntrul culturii ruse, folclorul fiind văzut mai degrabă ca un depozit de teme și de limbaj fascinant de barbare decât ca un depozit de materiale care trebuiau „șlefuite“ înainte de a putea fi admise în cultura cultivată. Această transformare a poziției folclorului le-a permis scriitorilor situați dincolo de elita masculină educată (țărani, femei, minorități etnice) să profite de propria marginalitate, să exploateze o situație în care „provincialismul“ (în sensul transferat folosit mai sus) a devenit mai degrabă un semn de distincție decât un semn de inferioritate.

Traducere de M. Djentemirov și M. Calmicu, în Versuri alese, Editura Cartea Rusă, București, 1956 (n.red.)

Capitolul 8

„O, muză, de porunca lui Dumnezeu ascultă!“

Lumile spirituală și materială

Monumentele nu sfârșesc bine în Rusia (cele ale lui Nikolai Gogol și așa mai departe). Acest lucru se datorează faptului că singurul tip de monument tolerabil pe care se pare că îl putem construi este o capelă, cu o candelă care arde continuu pentru „slujitorul lui Dumnezeu, Nikolai“.

(Vasili Rozanov, 1913)

În scrierile lui Pușkin, în general, Dumnezeu nu este de obicei atât de vizibil pe cât este în „Monument“. De exemplu, remarcabilă este omiterea oricărui aspect legat de credința sau de practica creștină în Evgheni Oneghin, chiar și a Postului Mare și sărbătorii de Paște, care erau probabil evenimente anuale în gospodăria familiei Larin din viața reală. (În anii 1850, un călător britanic în Rusia a descris Săptămâna Mare drept o perioadă în care „singurul sunet care, din când în când, mai spulbera liniștea care domnea în toată casa era vocea monotonă a preotului“.) Un voltairian nepăsător la început, Pușkin s-a simțit stânjenit mai târziu de lipsa de credință din tinerețea sa (după cum o arată încercările de a scoate din circulație poemul său ireverențios despre Fecioara Maria Gavriliada). Totuși, el a aparținut și unei generații în rândul căreia neîncrederea în „entuziasmul“ religios din secolul al XVIII-lea era puternică. Spre deosebire de sora sa Olga, o credincioasă ferventă și autoare de poezie religioasă în limba franceză, el nu a înclinat spre afirmări explicite ale credinței. Cu siguranță, tema morții iminente este foarte prezentă în poemele sale de mai târziu, dintre care unele, precum „Dacă rătăcesc pe străzi zgomotoase“ (1829), văd în alegerea unui loc de odihnă singurul mod de exercitare a voinței. Iar câteva poeme din 1836 juxtapun puterea lumească și sentimentul religios, cel din urmă atrăgându-l pe eroul liric, în ciuda conștiinței puternice a păcatului (după cum a susținut criticul Serghei Davidov, există un motiv întemeiat pentru a presupune că aceste poezii, inclusiv „Monument“, au făcut parte probabil dintr-un ciclu poetic concentrat în jurul temei Săptămânii Mari).

Ca majoritatea aspectelor creației lui Pușkin, problema măsurii în care scriitorul a fost un credincios activ este una controversată. Și a devenit cu atât mai controversată odată cu dezintegrarea cenzurii sovietice: în momentul respectiv, patrioții care au tunat și fulgerat împotriva lucrării Plimbări cu Pușkin de Andrei Siniavski, considerând-o o profanare a memoriei scriitorului, au inițiat o promovare pe toate fronturile a conexiunilor ortodoxe ale lui Pușkin, folosind cărți, articole, broșuri și o revistă de specialitate, Era Pușkin în lumina culturii creștine. Mai presus de toate, poezia târzie de căință a lui Pușkin a fost folosită drept dovadă în acest caz. Dar aspirația la credință exprimată, fără îndoială, în aceste texte nu este același lucru cu credința religioasă în sens direct și pare prea puțin ca să justifice până și o afirmare moderată a ideii că Pușkin este un exemplu al modului în care „teologia din Rusia [...] s-a exprimat prin poezie“. El a fost mai degrabă o figură esențială pentru crearea unei literaturi ruse seculare. Marii poeți care l-au precedat, Lomonosov și Derjavin, nu doar că s-au inspirat direct din texte liturgice (ca în cazul remarcabilei parafrazări a Psalmilor aparținând lui Derjavin), dar și-au construit cele mai mărețe edificii poetice pe temelia limbajului liturgic, slavona bisericească (este cazul poemului „Cascada“ a lui Derjavin, o meditație profund creștină asupra efemerității puterii lumești). O asemenea tendință, precum și o mărturisire teologică proprie nu se regăsesc în scrierile lui Pușkin; într-adevăr, măsura în care a fost un credincios activ nu este nici evidentă, nici relevantă, decât, poate, pentru cei pe care scriitorul și criticul de stânga Osip Brik i-a numit „maniaci, precum cei care caută cu ardoare răspunsul la întrebarea: Pușkin a fumat?“ Dacă Belinski și colegii lui radicali îl puteau considera pe Pușkin o „enciclopedie“ a vieții rusești, aceasta se datora în parte faptului că problemele spirituale erau în cazul lui la fel de marginale ca în Enciclopedia franceză. Ocolindu-l pe Pușkin, tradiția rusă a poeziei metafizice a fost reînviată, după Derjavin, de contemporanii lui Pușkin, Evgheni Baratînski și Fiodor Tiutcev; apoi a reapărut – după decenii de letargie – în anii 1890, mai ales în poezia filosofului religios Vladimir Soloviov și a succesorului său, Viaceslav Ivanov.

Proza lui Pușkin era chiar mai puțin binevoitoare față de problemele mistice decât poezia sa. Marele său contemporan Nikolai Gogol a fost cu mult mai pios, după cum s-a vădit, de exemplu, în corespondența moralistă cu mama

și surorile sale. Și totuși, până și convingerile lui Gogol au rămas inexplicabil de marginale în creațiile sale. Cu siguranță, unele dintre poveștile sale au o afinitate cu pilde creștine. Atât Moșierii de altădată (1835), cât și Mantaua (1841) sunt strâns legate de o critică creștină ascetică a satisfacerii poftelor și a acumulării de bunuri materiale: în ambele cazuri, „greșeala“ făcută de personaje este că nu „își adună comori în cer“, că nu se pregătesc pentru ziua inevitabilă a Judecății divine. Dar ambele texte, precum și marele roman Suflete moarte și piesa Revizorul au fost rezultatul unui talent care a considerat că păcatul este mai ușor de imaginat decât virtutea. Personajul principal din Mantaua, jalnicul Akaki Akakievici, cu numele său scatologic (cu aluzie la cuvântul kakat) și înfățișarea sa hemoroidală, era o întruchipare ambulantă a dezgustului cărnii, cineva care, ca personajele din Suflete moarte, era, în termeni creștini, un cadavru cu mult înainte de a muri.

Astfel, căutarea unei renașteri ortodoxe în literatură a apărut în teorie înainte de a apărea în practică, fiind exprimată nu numai în tratatul lui Gogol Fragmente alese din corespondența cu prietenii, ci și în activitatea unor scriitori asociați cu mișcarea „slavofilă“ a conservatorilor naționaliști care au apărut la finele anilor 1830 – Ivan Kireevski, Aleksei Homiakov și Konstantin Aksakov. Acolo unde scriitorii radicali erau fervent laici în gusturile lor, slavofilii priveau cu nostalgie spre Rusia premergătoare epocii lui Petru cel Mare, când, după cum credeau ei, religia pătrunsese în toate aspectele vieții laice. Faptul că literatura de ficțiune a fost în sine un concept occidental (după cum am menționat în capitolul 2, scrierea de texte în Rusia medievală era dominată la acea vreme de nevoi ecleziastice) nu i-a îngrijorat pe slavofili, din moment ce ei considerau că este posibil să combine cele mai bune caracteristici ale occidentalului și „Iluminarea“ autohtonă rusă (prosveștenie). Punctul culminant al ideilor lor, în sens literar, a fost opera lui Dostoievski, un simpatizant socialist transformat, după execuția înscenată și încarcerarea într-un lagăr de muncă, într-un credincios ortodox, conservator și, de departe, în cel mai mare scriitor „teologic“ din secolul al XIX-lea. Memoriile, romanele și nuvelele pe care le-a scris Dostoievski după întoarcerea din exilul siberian nu au fost „religioase“ doar în sensul că s-au concentrat pe teme legate de păcat și pocăință sau pe probleme de actualitate, precum reforma instanțelor

bisericești, sau doar pentru că includeau personaje însuflețite de credință. De asemenea, erau impregnate de concepte religioase care modelau structura și intriga, dar care apăreau și în dispute, cel mai important fiind sobornost (un termen inventat de Homiakov pentru a descrie o unitate socială modelată pe sobornaia țerkov, sintagmă folosită pentru „Sfânta Sobornicească și Apostolică Biserică“ în crezul ortodox) și kenosis („golire“, termen care denumea străduința de a fi în comuniune cu ceilalți, până în punctul pierderii de sine). Ambele concepte au fost centrale în ultimul și cel mai vădit ortodox roman al lui Dostoievski, Frații Karamazov (1879–1880). Ele sunt fundalul pe care au fost create portretele lui Alioșa Karamazov și al învățătorului său Zosima, a cărui moarte evlavioasă a fost un punct de contragreutate pentru paricidul brutal din centrul romanului. Ele se află și în inima poveștii Marelui Inchizitor, unde Inchizitorul susținea o perspectivă utilitaristă „occidentală“ asupra puterii Bisericii care lucrează în lume pentru a îndrepta nedreptatea materială, în timp ce Iisus tăcut reprezintă probitatea spirituală de tip neintervenționist și contemplativ.

La anumite niveluri, prin urmare, cu greu există un contrast stilistic mai grăitor decât între Pușkin și Dostoievski. Pe de o parte avem Frații Karamazov, un studiu amplu și ambițios al naturii credinței, dar și al naturii îndoielii (refuzul agnosticului Ivan Karamazov de a recunoaște bunătatea unei divinități care tolerează suferința celor nevinovați exprimă într-un anumit sens o credință înflăcărată). Pe de altă parte avem Dama de pică, o miniatură strălucită în care însăși existența unui supranatural discret, ca să nu mai vorbim de Dumnezeu, este pusă sub semnul întrebării și în care Biserica apare numai sub forma unui preot de lume ale cărui laude la adresa calităților morale ale contesei moarte, în predica de înmormântare, se află într-un contrast ironic cu caracterul cârcotaș și egocentric din timpul vieții. Admirația lui Dostoievski pentru Pușkin (chiar și un Pușkin creat după propria sa înfățișare) pare misterioasă la început. Totuși, cele două povești chiar au multe în comun și nu doar pentru că frivola lume bună a lui Pușkin este lumea în care hoinărise bătrânul Zosima înainte de convertire. În ambele texte, asemănătoare este și atitudinea simplistă, chiar prozaică, față de mister. Apariția contesei moarte în fața lui Hermann în Dama de pică (este neclar dacă o halucinație sau o fantomă) este precedată de „un târșâit de papuci“; Diavolul care i se arată lui Ivan în Frații Karamazov este un

bărbat de vârstă mijlocie și neplăcut de guraliv, al cărui costum cafeniu mediocru sugerează un funcționar public de rang mediu, Necuratul sub forma unui birocrat carierist.

Lumea de dincolo așa cum este văzută aici este, în cuvintele lui Svidrigailov, dublul sinistru al lui Raskolnikov din Crimă și pedeapsă, iadul ca „o baie publică înțesată de păianjeni“. Senzația înfiorătoare trezită de un fel de univers paralel dominat de banalitate și plictiseală reapare în istorisirile absurde ale lui Daniil Harms din anii 1930, acționând aici ca o contrapondere la „paradisul“ sintetic al mitului realist-socialist. Este prezentă și în personajul lui Quilty din Lolita, un Doppelgänger caricatural de care Humbert Humbert nu se poate descotorosi, așa cum i se întâmplă și lui Ivan cu diavolul său îngrozitor de cordial. În toate aceste texte, simțul claustrofobiei infernale își menține puterea, dar în fiecare este modelat foarte diferit. Nu se osifică niciodată pentru a deveni stereotip, spre deosebire de concepția vieții de zi cu zi ca arie a banalității ineluctabile, o piedică în activitatea intelectuală, care lasă în miezul multor texte rusești – de la Ce-i de făcut al lui Cernîșevski până la ultima parte din Doctor Jivago a lui Pasternak – un gol ciudat, cu zone specifice ilustrate de parcă ar fi la fel de neînsemnate ca mobilierul dintr-o sală de așteptare dintr-o gară, înainte de plecarea trenului spre locuri mai interesante. În literatura rusă, cele mai vii evocări ale lui Hristos sunt cele ale unui Hristos care eșuează: prințul Mîșkin în Idiotul, a cărui dăruire față de mântuirea prin iubire mai degrabă o distruge pe Nastasia Filippovna decât o salvează, și Yeshua, acel Hristos cuprins de sfântă nebunie din Ierusalimul demitizat al lui Bulgakov în Maestrul și Margareta.

Totuși, dacă textele evanghelice canonice au fost reflectate în literatura rusă doar indirect, fascinația scriitorilor pentru escatologie sau „cele patru lucruri ultime“ din teologia creștină (moartea, judecata, raiul și iadul) a transformat Apocalipsa într-o carte centrală pentru ei. Acest lucru este limpede mai ales în textele scrise la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Pesimismul de fin de siècle a suscitat un interes nu doar față de scrierile unor nihiliști intelectuali precum Nietzsche sau Oswald Spengler, dar și față de tradiția ortodoxă, care va aștepta cu nerăbdare distrugerea lumii seculare nelegiuite și instaurarea domniei

religioase. Catastrofe succesive ale istoriei – înfrângerea națională în Războiul Ruso-Japonez din 1905 și „anul revoluțiilor“ care a urmat, Primul Război Mondial, Revoluția Rusă și Războiul Civil Rus – au fost reprezentate de scriitori prin folosirea unor imagini apocaliptice. Un exemplu frapant a fost romanul lui Bulgakov Garda Albă. Cartea a fost fidelă într-un anume sens ficțiunii istorice a lui Tolstoi, prin faptul că experiența unei familii și legăturile sale erau folosite pentru a reprezenta experiența subiecților istorici în general. Dar accentul pus de Tolstoi pe istorie ca dialectică între predestinare și voință omenească (conform epilogului din Război și Pace, subiectul istoric înțelept nu pune o valoare prea mare pe importanța propriilor acțiuni) fusese înlocuit de un accent pus pe destinul potrivnic. Acest lucru a consolidat neputința subiecților istorici, care au rămas doar cu puterea de a regreta. În acest sens, Bulgakov a reprodus moralismul textelor medievale rusești, precum Povestea distrugerii Riazanului de Batu, unde înfrângerea și distrugerea se năpusteau asupra poporului lui Dumnezeu din cauza „păcatelor noastre“: „Măreț și înfricoșător fu anul de la Hristos 1918“, începe romanul, iar sosirea la Kiev a fiorosului conducător Petliura – în timp ce povești despre atrocitățile săvârșite de el se răspândesc prin tot orașul – este însoțită de premoniții cosmice:

Dintr-odată, orizontul cenușiu din golul dintre cupole se deschise, iar un soare neașteptat se arătă în crepusculul învolburat și întunecat. Era mai mare decât orice alt soare care s-a arătat vreodată unui popor din Ucraina și de un stacojiu aprins precum sângele.

(Capitolul 16)

Într-o lume în care imanența – dacă nu chiar existența lui Dumnezeu – a devenit subiect de îndoială, Antihristul și forțele satanice, în sens mai general, puteau fi imaginate ca prezente fizic în lumea materială. Astfel, când corpul – cu precădere absent din scrierile romantice și simboliste – s-a reafirmat în lucrările modernismului rus, el a devenit adesea un „înveliș“ detestat al minții sau spiritului. Ura resimțită de naratorii din Invidia lui Iuri Oleșa sau din Lolita lui Nabokov față de trupul lor este egalată în poemul lui Iosif Brodski „Anul 1972“, care înfățișează sinele eroului liric ca având

„respirație urât mirositoare și scârțâind din articulații/o pată în oglindă“ și cu „destule carii în gură/încât să trasez harta Greciei antice, cel puțin“.

Accentul pus pe moarte și pedeapsă s-a construit adesea (de regulă, mai degrabă implicit decât explicit) pe filonul puternic al anticorporalității în cultura ortodoxă rusă. Manifestări anterioare ale acestei tendințe în literatura rusă au inclus „Odă la moartea prințului Meșcerski“ de Derjavin (1779), care sublinia universalitatea degradării („Monarhul și ostaticul sunt asemenea, hrană pentru viermi“). Textele târzii au inclus Spovedania lui Tolstoi (1879–1880), cu imaginea sa extraordinară, împrumutată dintr-o legendă orientală, a omului suspendat deasupra unei prăpăstii pe un trunchi de copac ros de un șarpe. Dar dacă răspunsul lui Derjavin sau al lui Tolstoi la inevitabilitatea morții a fost de a sublinia importanța unei vieți virtuoase, textele secolului XX tind să reprezinte realitatea alternativă mai bună drept ceva iluzoriu și lipsit de substanță. Ea a fost de altfel asociată cu o experiență misterioasă, de necomunicat, cu ceea ce Aleksandr Blok a numit, într-una din poeziile sale adresate Frumoasei Doamne, „chemarea plăpândei vieți/Înfiorându-se tainic în mine“, manifestându-se simultan în culorile „non-ființei“, ale morții și ale vieții spirituale, în alb și în transparență. Chiar dacă, după cum a subliniat David Bethea, scrierea utopică se afla la polul opus al scrierii apocaliptice, în condițiile în care anticipa mai degrabă un paradis în viitor (adesea unul tehnologic) în loc să deplângă pierderea „credinței originale pure“ din trecut, de fapt cele două discursuri au exploatat adesea imagini asemănătoare – așa cum a făcut și realismul socialist, ale cărui fabrici strălucind de curățenie, membri de partid răbdători și muncitori harnici l-au transformat într-o formă de falsă utopie. În același sens, și tradițiile literaturii religioase rusești premergătoare epocii lui Petru I s-au păstrat în efortul realismului socialist de a exprima „credința aleasă a ființelor omenești în Sublim“, așa cum afirma o scriitoare tipică pentru realismul sovietic, Vera Panova, în 1972.

Însă nu toată literatura rusă s-a fundamentat pe dezgustul puritan față de existența cotidiană, față de lumea materială. Unii scriitori (de exemplu, Aleksei Remizov, scriitor de proză scurtă de la începutul secolului XX), au insuflat demonilor substanța mângâietoare a miturilor populare, a creaturilor malefice (duhuri ale caselor și demoni din lemn) care trebuiau

împăcați cu pâine și lapte. Mandelștam s-a revoltat împotriva accentului simbolist pus pe mitul ezoteric proclamând virtuțile „elenismului domestic“, ale obiectelor simple, dar frumoase, precum urcioare și borcane de miere. Alți scriitori au creat un fel de „ortodoxie domestică“, de spiritualitate deopotrivă pământească și fervență. De exemplu, poemul senin al Olgăi Sedakova, „Bătrânele“, descrie secularul și spiritualul, păcatul și evlavia ca indisolubil legate:

Cu răbdarea unui Vechi Maestru,

Îmi place să studiez chipurile

bătrânelor evlavioase și cârtitoare,

moartea de pe buzele lor,

și nemurirea forței

care le strânge buzele,

(ca un înger ghemuit

care stivuiește gologanii în grămezi,

cinci copeici și bani mărunți...

„Șu!“ le spune el copiilor,

păsărilor și cerșetorilor,

„Șu, plecați“, le spune el:

nu vedeți ce fac?) –

Privesc lung și în mintea mea îi schițez,

precum propriu-mi chip, într-un geam întunecat.

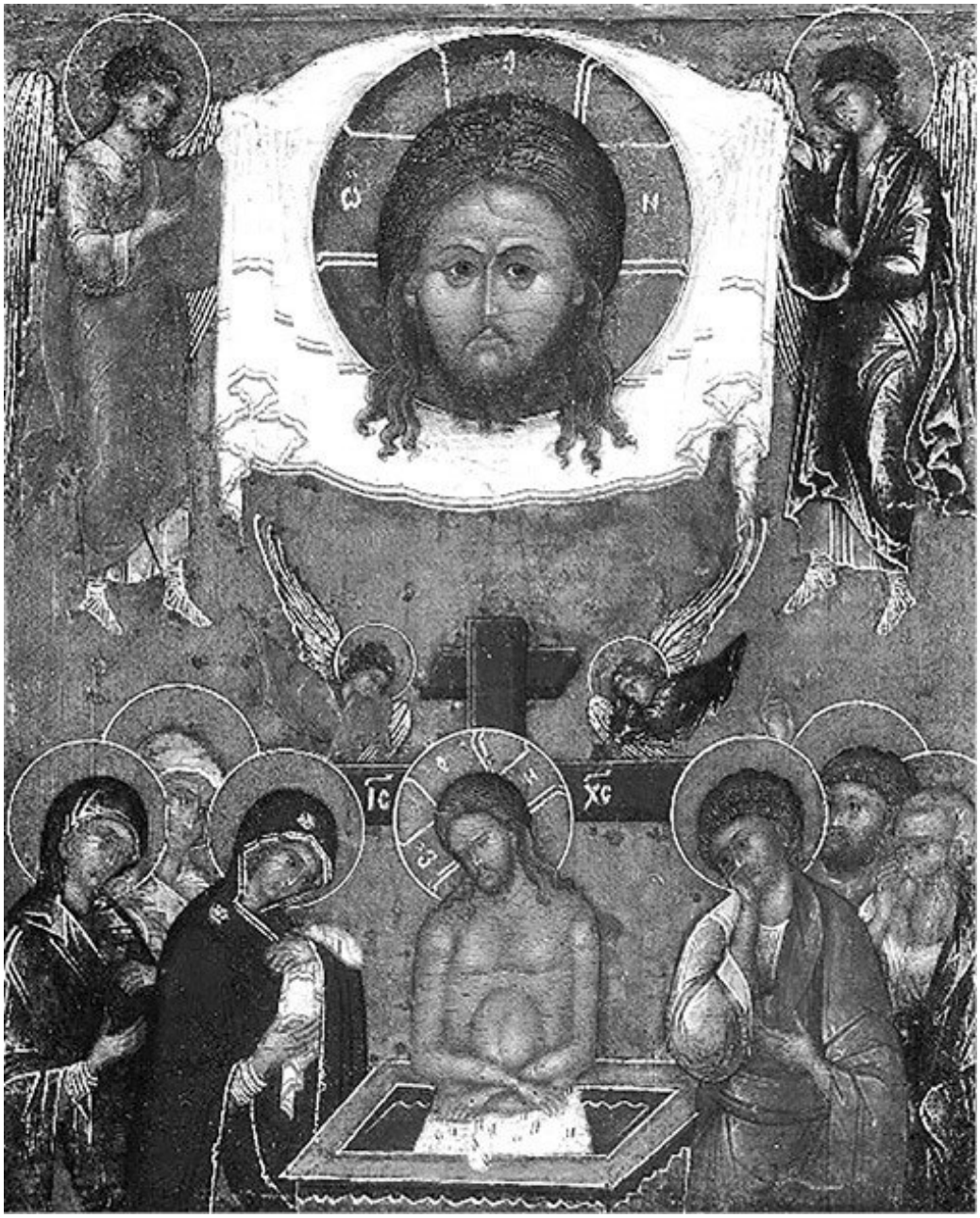
Imaginile unui înger care numără bani și ale unei „evlavii cârtitoare“ sunt contradictorii și chiar șocante. Ele amintesc de portretele târzii ale lui Rembrandt de femei în vârstă (de unde și sintagma „Cu răbdarea unui Vechi Maestru“), în care frumusețea artistică ultimă se conturează dintr-un material care nu este frumos în mod vădit (spre deosebire de urcioarele și borcanele celebrate de Mandelștam). În același mod, poveștile prozatorului de secol XIX Nikolai Leskov au transformat provinciile rusești de la începutul secolului al XIX-lea într-o utopie retrospectivă extraordinară, o lume limitată și cu prejudecăți față de străini, dar și o lume de bun-simț, toleranță și bucurie. Emoționanta lui poveste Îngerul pecetluit (1873) a exprimat o viziune a artei profund spirituală, cât și înrădăcinată în realitate: o combinație de inspirație în sensul său cel mai literal și de măiestrită migală. Icoana din titlu nu este doar un simbol al credinței reprimate de birocrație (este confiscată și „sigilată“ cu un strat de ceară, într-un sublim gest de indiferență laică față de unicitatea icoanei), ci și al artei religioase. După cum explică Omul cu Păr Roșu, naratorul principal al poveștii și membru al evlavioasei secte conservatoare a rascolnicilor, pentru un englez bine intenționat, dar sceptic, icoana simbolizează un fel de integritate artistică întâlnită doar în practicile tradiționale:

Englezul nu m-a crezut, așa că m-am dus și i-am explicat întreaga deosebire: în zilele noastre, i-am spus, artiștii laici nu mai fac același tip de artă; au folosit vopsele din ulei, în timp ce vechii artiști foloseau pigmenți dizolvați în gălbenuș de ou. Arta cea nouă înseamnă să mânjești cu vopsea, astfel încât să pară vie doar din depărtare, în timp ce stilul vechi de pictură este neted și chiar de aproape îl poți vedea clar. Iar un artist laic, i-am spus, nu va transpune cum se cuvine lucrurile nici chiar în conturul desenului său, pentru că a fost învățat să reprezinte ce este ascuns în corpul omului teluric și animalic, dar în pictura sfântă de icoane rusești se reprezintă chipul care sălășluiește în ceruri, pe care un om în carne și oase nu l-ar putea vedea vreodată nici măcar în imaginație.

Totuși, această artă de pe altă lume, după cum se detaliază limpede mai sus, este și o artă a reprezentării exacte. Așa cum este evocată de Omul cu Păr Roșu, icoana îngerului din centrul poveștii are o prezență fizică individuală

și distinctă. Chipul lui nu este doar de „o strălucire divină“, ci și „gata să ajute“.

Apoi, „ortodoxia domestică“ nu constă într-o respingere a lumii materiale, ci în idealul fuziunii dintre material și spiritual. În această privință, are ceva în comun cu altă reacție salutară la clișeele privitoare la lumea de dincolo, anume construirea unei teologii a corpului. Originile acestui demers ne pot trimite la scriitori asociați cu mișcarea slavofilă național-conservatoare. În elogiile lui Tolstoi aduse vieții de familie în Război și pace și Anna Karenina, rarele momente de fericire sunt asociate cu o celebrare a intimității fizice – Natașa desfăcând scutecele bebelușului în fața prietenilor sau (mai cuviincios) Levin privind cum Kitty îi îmbăiază fiul. Desigur, dragostea lui Tolstoi față de trupesc era vădit antisexuală: sursă de adevărată bucurie este mai degrabă nașterea unui copil decât iubirea trupească (o arată fără putință de tăgadă faptul că Levin și Kitty consideră contactul sexual stânjenitor, dar creșterea copilului absolut plăcută). Dar un scriitor slavofil de mai târziu, strălucitul eseist Vasili Rozanov, a creat o lume în care nu exista separare între corp și spirit, între carne și intelect. După cum sublinia cercetătorul Stephen Hutchings, existența lui Rozanov era una în care „formulările cel mai exagerat de profunde se găseau la «o ceașcă de ceai» sau «la toaletă»“. Scriitorul credea cu tărie că „o gaură într-o șosetă care nu se mărește niciodată și nu este niciodată cârpită“ era o expresie mai bună pentru viața veșnică decât „termenul sec și abstract de «nemurire a sufletului»“ și considera că sexualitatea era o formă, poate chiar forma esențială a exprimării spirituale. În tratatul său Poporul luminii Lunii, Rozanov a insistat asupra naturii pervertite a celibatului religios (monahismul era pentru el o formă deplasată sau nu chiar atât de deplasată de homo-erotism); sexualitatea procreativă, ritualizată de preferat în felul în care avea loc la evrei (care păstrau momentul copulației pentru ajunul Sabatului), era un act de evlavie. Sexualitatea era și singura modalitate de a rezolva problema, altfel de nerezolvat, a modului în care să se creeze un dialog între sine și celălalt, păstrând identitatea fiecăruia și permițând totuși o comunicare liberă.



17. „Nu plânge pentru mine, Mamă“: Mântuitorul nefăcut de mână omenească, împreună cu sfinți. Icoană pentru Săptămâna Mare: o versiune moscovită a unei icoane acheiropoietos grecești, așa cum este evocată în prima strofă din „Monument“, care surprinde triumful lui Hristos înviat asupra morții.

(„Nu plânge pentru mine, Mamă“: Mântuitorul nefăcut de mână omenească, împreună cu sfinți. Icoană pentru Săptămâna Mare - Muzeul Rus de Stat,

Sankt-Petersburg)

O încercare similară de a îmbrățișa lumea trupească este evidentă într-una dintre cele mai însuflețite și mai vii reacții la realismul socialist, anume studiul lui Mihail Bahtin despre François Rabelais, care celebra corporalitatea „carnavalului“, slăvind suspendarea temporară a decenței raționale și renașterea „stratului inferior al corpului“. Conceptul de carnaval al lui Bahtin s-a construit pe ceva mai mult decât practicile efective ale bâlciurilor și festivalurilor populare, chiar dacă fascinația pentru circ și vodevil în literatura, teatrul și filmul sovietic din anii 1920 a constituit o parte importantă din contextul cărții. Evocarea carnavalului medieval a fost mai degrabă folosită pentru a crea un spațiu ficțional, cu multe tipuri de rezonanță culturală. Printre acestea se numără și promovarea de către regimul stalinist al unui tip de carnaval decent și conformist; fascinația simboliștilor față de religia dionisiacă, în care trupul zeului era distrus și reîntregit în mod repetat; și tradițiile populare despre ținuturi îmbelșugate și pline de bucurie din lumea de dincolo (așa cum au fost evocate și în Călătoria fratelui meu Aleksei în țara utopiei țărănești, roman scris în 1920 de Aleksandr Ceaianov). Dar cartea lui Bahtin este legată și de scrierile lui Homiakov, Ivan Kireevski și Konstantin Aksakov prin accentul pus pe ritualul comunității și pe sentimentul de experiență religioasă în viața de zi cu zi. De exemplu, alăturarea diferitelor elemente se poate observa în descrierea banchetului.

În actul de a mânca, după cum am spus, limitele dintre corp și lume sunt depășite de corp. El triumfă asupra lumii, asupra inamicului său, își celebrează victoria, se dezvoltă pe seama lumii. Acest element de victorie și triumf este inerent în toate imaginile despre banchet. Nici o masă nu poate fi tristă. Tristețea și hrana sunt incompatibile (în timp ce moartea și mâncarea sunt perfect compatibile). Banchetul celebrează întotdeauna o victorie și aceasta face parte din însăși natura sa. Ba mai mult, banchetul triumfător este întotdeauna universal. Este triumful vieții asupra morții. În acest sens, el este echivalent cu conceperea și nașterea. Corpul învingător primește lumea învinsă și este reînnoit.

(Capitolul 4)

Festinul popular și cuminecătura (euharistia) creștină, legate deopotrivă de înviere și de răstignire, se reunesc într-un tur de forță al criticii culturale neoslavofile, care sintetizează mai degrabă decât analizează și este înrădăcinată în hotărârea de a celebra plenitudinea vieții și de a nu face distincție între senzații „estetice“ și „antiestetice“, acceptabile și inacceptabile.

Cartea lui Bahtin este și un omagiu adus vitalității umorului în cultura rusă, după cum este și proza scurtă a lui Rozanov, nu doar tablouri „de o profunzime exagerată“, ci autoportrete de un ridicol studiat – după ce a confiscat copiilor poveștile cu Sherlock Holmes, considerându-le o „lectură dăunătoare“, Rozanov le devora cu fiecare ocazie, „astfel încât călătoria cu trenul de la Siverskaia la Sankt-Petersburg zbura ca gândul“. O celebră perspectivă occidentală despre Rusia vedea acest spațiu ca sumbru, rece și cu locuitori mereu posomorâți, cuprinși adesea de accese de plâns și prinși în discuții despre suflet. Nimeni nu putea să păstreze vie prea mult timp această iluzie când citea literatură rusă. În piesele lui Cehov, chiar și personaje predispuse la crize sentimentale de autocompătimire dau dovadă de o înclinație pentru comedia neagră (ca în scena în care unchiul Vania răspunde la o discuție politicos banală despre vremea frumoasă cu cuvintele „Frumoasă vreme să te spânzuri“). Aici, umorul este o armă prin care se expune artificialul (așa cum se întâmplă și în romanele lui Dostoievski, unde plonjarea în absurd amenință fiecare eveniment social planificat cu atenție). Însă ridicolul este adesea mult mai universal, imprimând logicii existenței umane un aer la fel de grotesc – ca în scena din Salonul nr. 6 de Cehov (1892), când un nebun se laudă cu decorațiile sale militare închipuite în fața altuia, înlăturat din administrația civilă deoarece era convins că făcuse greșeli și devenise paranoic.

Umorul negru de acest tip a supraviețuit și în cele mai întunecate epoci ale istoriei, cum ar fi sfârșitul anilor 1930. Desigur, în textele realismului socialist, umorul intenționat se limita la glume grosolane ce vizau o gamă restrânsă de tipuri sociale (leneși la locul de muncă, femei care foloseau prea mult machiaj, bărbați care încercau să își țină soțiile din scurt). Însă în

scrierile neoficiale a supraviețuit un sentiment viu și subtil al ridicolului, iar birocrații pompoși erau țintele principale (în Maestrul și Margareta a lui Bulgakov, răzbunarea comică se dezlănțuie asupra unei mulțimi formate din asemenea oameni). În texte de acest gen, umorul era o strategie de supraviețuire, dar și o manifestare a libertății, un mijloc de a transcende opresiunea, un gest de indiferență față de autoritate. Nebunia exuberantă a carnavalului din scrierile lui Bahtin a fost doar una dintre formele de a provoca puritanismul oficial. Umorul „nebunilor sacri", sfinții la modă din zorii Rusiei moderne, ale căror obiceiuri respingătoare și comportamente stranii au atacat buna cuviință și au pus sub semnul întrebării ideile convenționale despre bunătate, și-a croit drum și în unele texte literare de mai târziu. Kostoglotov, protagonistul din Pavilionul canceroșilor al lui Soljenițîn, care este marcat de un nume absurd (Înghițitorul de oase) și este, evident, vădit antipatic – morocănos, răstit, naiv –, se mișcă precum o versiune modernă, secularizată a sfântului nebun în societatea sovietică a anilor 1950, salvându-se doar pe sine și expunând totodată iluziile pe care se bazează idealurile și aspirațiile celor din jur.

Mulți observatori occidentali au considerat că unicitatea literaturii ruse (și a culturii ruse, în general) rezidă chiar în această capacitate de a îmbrățișa deopotrivă lumea spirituală și pe cea materială. Așa cum declara clasicista și rusofila Jane Harrison în 1919, „rusul reprezintă caracterul complex și concret al vieții – resimțită în totalitatea ei, neanalizată, nejudecată, trăită (...)". Dar, cum mă apropii de sfârșitul acestui tur pe cărările sugerate de „Monumentul" lui Pușkin, nu mi-aș dori să las impresia că acest capitol a rostit „ultimul cuvânt", că am ajuns în centrul labirintului. Mai degrabă, nu există un asemenea centru: am întâlnit începutul unei cărări care duce înapoi. Pentru Pușkin, ultimul cuvânt nu a fost „O, muză, de porunca lui Dumnezeu ascultă!", ci „Și nu-i lua pe proști în seamă!", ceea ce trimite iarăși la discuția despre savoir faire din capitolul 6. Am văzut în capitolul 5 că judecarea vieții a fost o preocupare constantă a scriitorilor ruși, în timp ce Pușkin însuși este un exemplu că rușii inteligenți au avut un talent la fel de mare și o înclinație spre analiză precum omologii lor de oriunde din lume. În Rusia, scriitorii au fost adesea priviți ca înțelepți, ca îndrumători morali pentru modul în care trebuie trăită viața; dar există multe alte motive pentru a citi literatură rusă. Ca orice altă literatură, ea

reprezintă lumea în moduri noi și extraordinare, investighează zone ale experienței umane la care preferăm uneori să nu ne gândim (nebunie, porniri ucigașe, tiranie) și oferă nu numai stimulare intelectuală, dar și încântarea savuroasă a limbajului extins până la limitele sale, a râsului și a incursiunilor în imaginație.

Lecturi suplimentare

Prefață

N. Cornwell (ed.), A Reference Guide to Russian Literature (Londra, 1998) și V. Terras (ed.), Handbook of Russian Literature (New Haven, Conn., 1984) (ultima carte inventariază mai mulți scriitori, dar biografiile și articolele din prima sunt mai complete). Printre istoriile într-un singur volum se numără R. Hingley, Russian Writers and Society (Londra, 1975) și Russian Writers and Soviet Society (Londra, 1978); D.S. Mirsky, History of Russian Literature (New York, 1949); C. Moser (ed.), The Cambridge History of Russian Literature (Cambridge, 1992); V. Terras, A History of Russian Literature (New Haven, Conn., 1991); R. Bartlett și A. Benn (ed.), Literary Russia: A Guide (Londra, 1997) este utilă pentru muzee. Bibliografii mai complete, dar și note pentru întreaga carte sunt disponibile pe site-ul OUP la //http.www.oup.com/.

Capitolul 1

Operele complete ale lui Pușkin au început să fie publicate în 1999. Lucrări recent traduse, publicate într-un singur volum, includ Pushkin's Notebooks in Facsimile (Londra, 1995–1998); A.D.P. Briggs (ed.), Alexander Pushkin: Selections (Londra, 1997); E. Feinstein (ed.), Pushkin Translated (Manchester, 1999); A. Kahn (ed.), Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin, The Queen of Spades, The Captain's Daughter, Peter the Great's Blackamoor (Oxford, 1997). Vezi și „A Pushkin Portfolio", Modern Poetry in Translation 15 (1999), 144–277; Eugene Onegin, Translated with a Commentary by Vladimir Nabokov (Princeton, NJ, 1981); T. Shaw (ed.), The Letters of Alexander Pushkin (Bloomington, Ind., 1963).

Capitolul 2

D. Bethea, Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet (Madison, Wisconsin, 1998); P. Debreczeni, „Zhitie Aleksandra Boldinskogo: Pushkin's Elevation to Sainthood in Soviet Culture", South Atlantic Quarterly 90 (1991), 269–302; M.C. Levitt, Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880 (Ithaca, NY, 1989); K. Petrone, Life Has Become Joyous, Comrades: Celebrations in the Time of Stalin (Bloomington, Ind., 2000), cap. 5; A. Siniavsky, Strolls with Pushkin (New Haven, Conn., 1993); S. Vitale, Pushkin's Button (Londra, 1999). Vezi și capitolele scrise de M.C. Levitt și S. Sandler în B. Gasparov, R. C. Hughes și I. Paperno (ed.), Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age (Berkeley, 1992).

Capitolul 3

Pentru viziunile lui Pușkin despre canon, vezi Tatiana Woolf (ed.), Pushkin on Literature (Londra, 1971). C.R.S. Cockrell și D. Richards (ed.), Russian Views of Pushkin (Oxford, 1976) și S. Hoisington (ed.), Russian Views of Pushkin's Evgeny Onegin (Bloomington, Ind., 1988) sunt antologii utile cu opinii critice. Pentru o perspectivă mai generală, vezi J. Brooks, „Russian Nationalism and Russian Literature: The Canonization of the Classics", în I. Banac, J.G. Ackerman și R. Szporluk (ed.), Nation and Ideology (1981), 315–334; M. Friedberg, Russian Classics in Soviet Jackets (New York, 1962); S. Lovell, The Russian Reading Revolution: Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras (Basingstoke, 2000). Privitor la cenzură, vezi M.T. Choldin și M. Friedberg (ed.), The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR (Boston, 1989); M. Dewhirst și R. Farrell (ed.), The Soviet Censorship (Metuchen, NJ, 1973); D. Jones (ed.), Literary Censorship: A Reference Guide (Londra, 2001); L. Losev, On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature (München, 1984).

Capitolul 4

L. Ghinzburg, On Psychological Prose (Princeton, NJ, 1990); G.S. Morson, Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in War and Peace (Berkeley, 1987); A. Wachtel, An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past (Stanford, 1994).

Capitolul 5

Pentru literatura și politica din Rusia secolului al XIX-lea, vezi Isaiah Berlin, Russian Thinkers (Londra, 1978); Aileen Kelly, Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance (New Haven, 1998) și Views from the Other Shore: Essays on Herzen, Chekhov, and Bakhtin (New Haven, 1999); Leonard Schapiro, Turgenev: His Life and Times (Oxford, 1978). Pentru secolul XX, vezi K. Clark, The Soviet Novel: History as Ritual (Chicago, 1981); G. Freidin, A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and his Mythologies of Self-Preservation (Berkeley, 1987); J. Garrard și C. Garrard, Inside the Soviet Writers' Union (Londra, 1990); T. Lahusen, How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia (Ithaca, NY, 1997); R. Robin, Socialist Realism: An Impossible Aesthetic (Stanford, 1992); D. Shepherd, Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature (Oxford, 1992); G.S. Smith, D.S. Mirsky: A Russian-English Life (Oxford, 2000), partea 3.

Capitolul 6

J. Andrew (ed.), Russian Women's Shorter Fiction: An Anthology 1835–1860 (Oxford, 1996); H. Goscilo și B. Holmgren (ed.), Russia – Women – Culture (Bloomington, Ind., 1997); B. Heldt, Terrible Perfection: Women in Russian Literature (Bloomington, Ind., 1987); B. Holmgren, Women's Work in Stalin's Times (Bloomington, Ind., 1993); C. Kelly (ed.), An Anthology of Russian Women's Writing, 1777–1992 (Oxford, 1994) și C.

Kelly, A History of Russian Women's Writing, 1820–1992 (Oxford, 1994); M. Ledkovsky, C. Rosenthal și M. Zirin (ed.), A Dictionary of Russian Women Writers (Westport, Conn., 1994); L.Ia. Ghinzburg, Iuri M. Lotman și B. Uspensky, The Semiotics of Russian Cultural History (Ithaca, NY, 1985); I. Reyfman, Ritualized Violence Russian Style: The Duel in Russian Culture and Literature (Stanford, 1999); W.M. Todd III, Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative (Cambridge, Mass., 1986).

Capitolul 7

J. Andrew, Narrative and Desire in Russian Literature: The Feminine and The Masculine (Basingstoke, 1993); M. Makin, Marina Tsvetaeva: The Poetics of Appropriation (Oxford, 1994), cap. 3; F.J. Oinas, Essays in Russian Folklore and Mythology (Columbus, Ohio, 1975); D.E. Peterson, Up From Bondage: The Literature of Russian and African-American Soul (Durham, NC, 2000); S. Sandler, Distant Pleasures: Aleksandr Pushkin and the Writing of Exile (Stanford, 1989); J. West, în R. Anderson și Paul Debreczeny, Russian Narrative and Visual Art: Varieties of Seeing (Gainesville, Florida, 1994).

Capitolul 8

S. Baehr, The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia (Stanford, 1991); J. Billington, The Icon and the Axe (Londra, 1966); C. Brandist, Carnival Culture in the Soviet Modernist Novel (Basingstoke, 1996); P. Davidson (ed.), Russian Literature and its Demons (Londra, 2000); S. Hutchings, Russian Modernism: The Transfiguration of the Everyday (Cambridge, 1997); E. Naiman, Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Literature (Ithaca, NY, 1997); R. Stites, Revolutionary Dreams: Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution (Oxford, 1989).

Table of Contents

Cover Page
Oxford. Literatura Rusă. O foarte scurtă introducere
Prefață
Capitolul 1
Testament
Capitolul 2
„Cioplit-am, nu cu mâna, un monument“
Monumente și culte ale scriitorului
Capitolul 3
„M-or pomeni-n Rusia cea mare, pân’ departe“
Pușkin și canonul literar rus
Capitolul 4
„Cât timp poeți pe lume cântările-și resfiră/ Slăvit socot să fiu și eu“
Reacții ale scriitorilor la Pușkin
Capitolul 5
„Am deșteptat în inimi, cu lira-mi, bunătatea“
Scriitorii ca „stăpâni ai minții“
Capitolul 6
„Și nu-i lua pe proști în seamă!“
Bărbați, femei și societate
Capitolul 7
„Nenumărate graiuri pe mii și mii de buze“
Literatura rusă și „cultura primitivă“
Capitolul 8
„O, muză, de porunca lui Dumnezeu ascultă!“
Lumile spirituală și materială
Lecturi suplimentare